

Ο Δ. ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ

D. THEOTOKOPOULOS

ΜΕΤΑΞΥ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

BETWEEN VENICE

ΚΑΙ ΡΩΜΗΣ

AND ROME

Επιμέλεια

Editor

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ

NICOS HADJINICOLAOU^a

ΗΡΑΚΛΕΙΟ - ΑΘΗΝΑ 2014

HERAKLION - ATHENS 2014

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

BENAKI MUSEUM



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ CONTENTS

| | | |
|---|-----|---|
| ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ | 6-7 | FORWORDS AND ACKNOWLEDGEMENTS |
| Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΣΙΝΑΪΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΣΤΟΝ ΔΟΜΗΝΙΚΟ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟ | 1 | Maria Constantoudaki-Kitromilides VIEWS OF THE LANDSCAPE OF MOUNT SINAI FROM BYZANTIUM TO DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS |
| David McTavish Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΓΚΡΕΚΟ ΣΤΟ ΚΙΝΓΚΣΤΟΝ ΤΟΥ ΟΝΤΑΡΙΟ | 45 | David McTavish EL GRECO'S ADORATION OF THE SHEPHERDS IN KINGSTON, ONTARIO |
| Παναγιώτης Κ. Ιωάννου Ο ΜΑΙΚΗΝΑΣ ΑΛΕΞΣΑΝΤΡΟ ΦΑΡΝΕΖΕ ΚΑΙ ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΑΤΡΩΝΙΑΣ ΤΟΥ ΣΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ | 83 | Panayotis K. Ioannou THE MAECENAS ALESSANDRO FARNESE AND THE QUESTION OF HIS PATRONAGE OF EL GRECO |
| Νίκος Χατζηνικολάου ΕΝΑΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΙΣΙΑΝΟΥ ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΣΟ ΦΑΡΝΕΖΕ ΤΟ 1570-1572 | 137 | Nicos Hadjinicolaou A DISCIPLE OF TITIAN IN THE PALAZZO FARNESE 1570-1572 |
| ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ | 196 | PHOTOGRAPHIC CREDITS |
| ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΕΚΘΕΣΗΣ | 197 | EXHIBITION CONTRIBUTORS |

David McTavish

Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ
ΤΩΝ ΠΟΙΜΕΝΩΝ
ΤΟΥ ΓΚΡΕΚΟ
ΣΤΟ ΚΙΝΓΚΣΤΟΝ
ΤΟΥ ΟΝΤΑΡΙΟ

ΜΕΧΡΙ ΠΡΟΣΦΑΤΑ ο μικρός αυτός πίνακας της Προσκύνησης των ποιμένων δεν είχε αποτελέσει αντικείμενο προσοχής [εικ. 1].¹ Αδημοσίευτος έως τότε, αποκτήθηκε το 1991 από το Κέντρο Τεχνών Agnes Etherington του Queen's University στο Κίνγκστον του Οντάριο, μετά από παρότρυνση του συγγραφέα. Έπειτα, με την εμφάνιση σε δημοπρασία τον Δεκέμβριο του 2004 ενός άλλου μικρού πίνακα που είχε πρόσφατα ανακαλυφθεί και συνδεόταν σαφώς με αυτόν, της Βάπτισης του Χριστού, τον οποίο αγόρασε αμέσως ο Δήμος Ηρακλείου Κρήτης, η κατάσταση άλλαξε γοργά [εικ. 2].² Σε δημοσιεύσεις

1. Ο πίνακας αποκτήθηκε, ως δωρεά των Isabel και Alfred Bader, σε δημοπρασία του οίκου Christie's, στη Νέα Υόρκη, *Important Old Master Paintings*, 31 Μαΐου 1991, αντ. 58 (ως «αποδιδόμενο στον Γκρέκο»). Για μια σπάνια αναφορά στον πίνακα, πριν το 2004, βλ. W. B. Jordan στο *Copper as Canvas, Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775*, Κατάλογος έκθεσης, Phoenix Art Museum, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, 1999, σελ. 199, σμ. 3.

2. *Old Master Pictures*, Christie's, Λονδίνο, 8 Δεκεμβρίου 2004, αντ. 91, σελ. 162-167, όπου παρουσιάστηκε και σχολιάστηκε

David McTavish

EL GRECO'S
ADORATION OF
THE SHEPHERDS
IN KINGSTON,
ONTARIO

UNTIL RECENTLY, this small panel of the *Adoration of the Shepherds* had received practically no attention [fig. 1].¹ Previously unpublished, it was acquired in 1991 by the Agnes Etherington Art Centre at Queen's University in Kingston, Ontario, at the urging of the present writer. Then, with the appearance at auction in December 2004 of another newly discovered and clearly related small panel by El Greco, *The Baptism of Christ*, and its immediate purchase by the Municipality of Heraklion, Crete, the situation changed rapidly [fig. 2].² In jointly written publications, Maria Vassilaki and Robin Cormack quickly began to explore

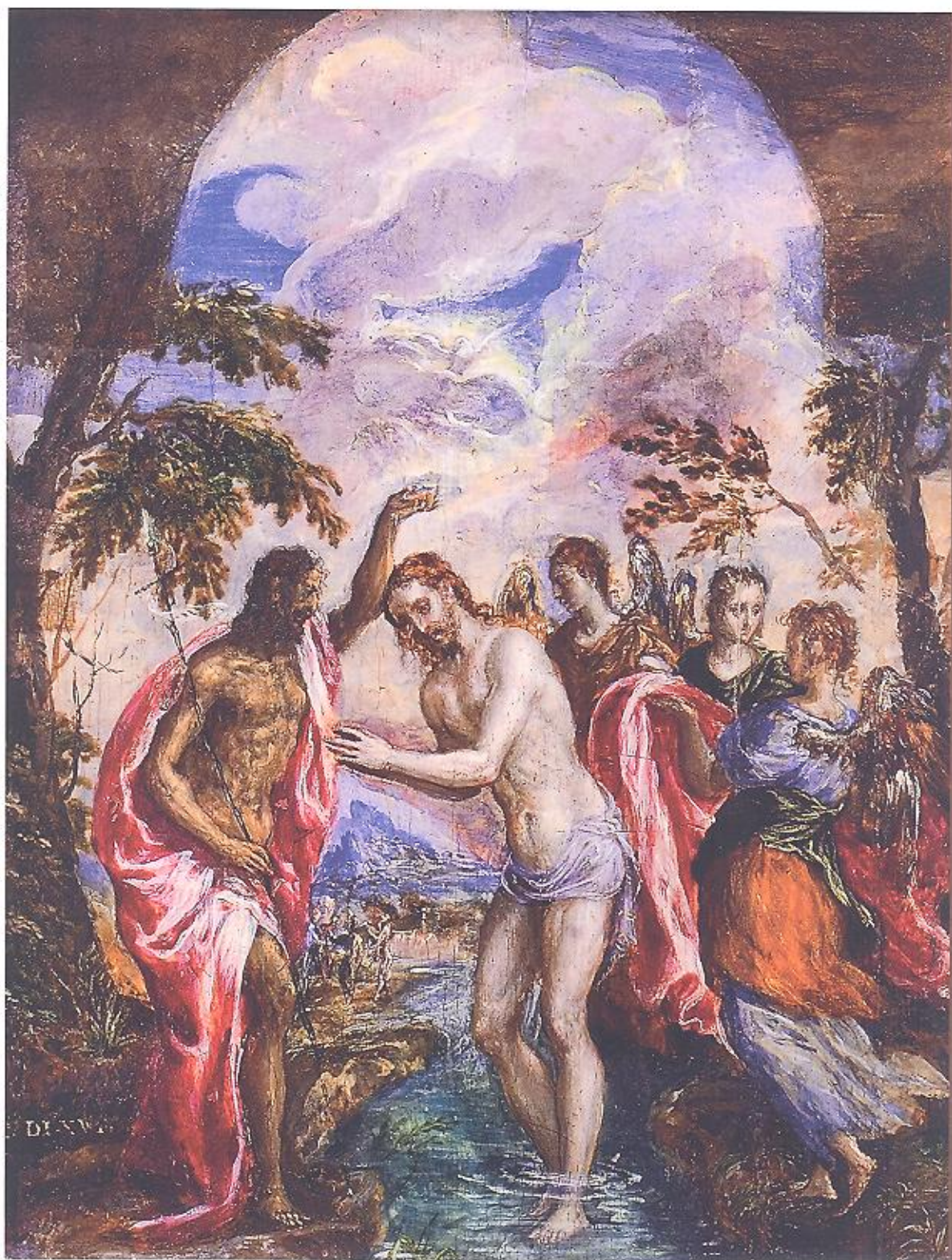
1. The panel was acquired at auction, as a gift of Isabel and Alfred Bader, Christie's, New York, *Important Old Master Paintings*, 31 May 1991, lot 58 (as "attributed to El Greco"). For a rare mention of the panel prior to 2004, see W. B. Jordan in *Copper as Canvas, Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775*, exh. cat., Phoenix Art Museum, New York and Oxford, 1999, p. 199, note 3.

2. *Old Master Pictures*, Christie's, London, 8 December 2004, lot 91, pp. 162-67, where *The Baptism of Christ* was first discussed and illustrated, and purchased by the Municipality of Heraklion, Crete.



1. Γκρέκο, *Η προσκύνηση των ποιμένων*, περ. 1567 (με μεταγενέστερες προσθήκες του καλλιτέχνη), λάδι και τέμπρα (?) σε ξύλο 23,5 × 18,5 εκ., Κίνγκστον, Agnes Etherington Art Centre, δωρεά των Isabel και Alfred Bader 1991.

1. Greco, *The Adoration of the Shepherds*, c. 1567 (with later additions by the artist), oil and tempera (?) on panel, 23.5 × 18.5 cm, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, gift of Isabel and Alfred Bader 1991.



2. Γκρέκο, *Η βάπτιση του Χριστού*, 1567 (?), λάδι και τέμπρα σε ξύλο,
23,5 × 18,1 εκ., Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης.

2. Greco, *The Baptism of Christ*, 1567 (?), oil and tempera on panel,
23,5 × 18,1 cm, Heraklion, Historical Museum of Crete.

που έγραφαν μαζί η Μαρία Βασιλάκη και ο Robin Cormack άρχισαν πολύ γρήγορα να ερευνούν τους πιθανούς δεσμούς μεταξύ της Βάπτισης του Ηρακλείου και της Προσκύνησης του Κίνγκστον. Συγκεκριμένα, διατύπωσαν την υπόθεση ότι οι δύο πίνακες – και οι δύο με αφιδωτή κορυφή και παρόμοιες διαστάσεις – σχημάτιζαν άλλοτε ένα τρίπτυχο, στο πρότυπο του Τριπτύχου της Μόδενας του Γκρέκο [εικ. 3], με τον πίνακα του Κίνγκστον να βρίσκεται στα αριστερά ενός χαμένου κεντρικού φύλλου και τη Βάπτιση του Χριστού του Ηρακλείου στα δεξιά.³ Συγχρόνως, η προσεκτική τεχνική εξέταση της Βάπτισης του Χριστού στο Τμήμα Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη στην Αθήνα, έδωσε διαφωτιστικά αποτελέσματα που ενίσχυσαν σημαντικά την υπόθεση των Βασιλάκη και Cormack.⁴ Εκτός από τα σημάδια κατά μήκος του αριστερού περιθωρίου της Βάπτισης που υποδεικνύουν την ύπαρξη μεντεσέδων παλαιότερα, υπάρχει και ένα φύλο χρυσού πάνω σε πήλινο υπόστρωμα, και πάλι κατά μήκος της εξωτερικής αριστερής γωνίας, που υποδηλώνει επιχρύσωση του πλαισίου ενός κεντρικού φύλλου. Πιθανώς πιο αποκαλυπτική – και σίγουρα πιο αμφισβητούμενη – είναι η ημερομηνία MDLXVII (1567) ή MDLVI (1566) γραμμένη με χρυσό που

the possible links between the Heraklion *Baptism* and the Kingston *Adoration*. In particular, they proposed that the two panels – each with an arched top and roughly similar dimensions – once formed part of a triptych on the model of El Greco's *Modena Triptych* [fig. 3], with the Kingston panel placed to the left of a lost central panel and the Heraklion panel to the right.³ At the same time, thorough technical examination of the *Baptism of Christ* in the Conservation Department of the Benaki Museum, Athens, produced illuminating results, largely reinforcing Vassilaki and Cormack's hypothesis.⁴ Not only do marks along the left margin of the *Baptism* indicate where hinges were once located, but also gold leaf on top of bole, again along the outer left edge, suggests the gilding of a central panel's frame. Potentially more revealing, and certainly more controversial, the date MDLXVII (1567) or MDLVI (1566) in gold pigment was discovered beneath the varnish and overpaint at the lower left of the Heraklion panel.⁵ A mixed technique of egg tempera and oil was confirmed, as was the use of pigments generally employed in sixteenth-century Venetian painting, including the presence of powdered glass. In 2007 the late José Alvarez Lopera gave both

για πρώτη φορά η Βάπτιση του Χριστού και αποκτήθηκε από τον Δήμο Ηρακλείου Κρήτης.

3. M. Vassilaki / R. Cormack. «Domenikos Theotokopoulos. *The Baptism of Christ*. A Recent Acquisition of the Municipality of Heraklion, Crete». Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (Τόμος αφιερωμένος στη μνήμη του Γ. Γαλάβαρη), 26, 2005, σελ. 227-239. M. Vassilaki / R. Cormack. «The Baptism of Christ: New Light on Early El Greco». *Apollo*, Αύγουστος 2005, σελ. 34-41. και M. Βασιλάκη / R. Cormack. «Το νέο απόκτημα του Δήμου Ηρακλείου: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Η Βάπτιση του Χριστού», *Μουσείο Μπενάκη*, 5, 2005, σελ. 55-70.

4. Σ. Στασινόπουλος. «Η "Βάπτιση του Χριστού" του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Περιγραφή – Κατάσταση – Συντήρηση», *Μουσείο Μπενάκη*, 5, 2005, σελ. 71-85. Ε. Αλούπη / Β. Πασγάλης / Σ. Στασινόπουλος / Β. Τσανάρη / Δ. Άγγλος / Α.-Γ. Καρυδιάς / Β. Γκιώνης / Γ. Χρυσικός. «Εξέταση, ανάλυση και τεμηρίωση της "Βάπτισης του Χριστού" του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου με μη καταστρεπτικές φυσικοχημικές τεχνικές», ό.π., σελ. 87-114. Μοναχή Δανιήλια / Κ. Σ. Ανδρικόπουλος / Σ. Σωτηροπούλου / Ι. Καραπαναγιώτης. «Μελέτη της τεχνικής της Βάπτισης του Χριστού του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου με εφαρμογή αναλυτικών μεθόδων διάγνωσης», ό.π., σελ. 115-134. Για μια κριτική ορισμένων εκ των προαναφερθέντων, βλ. N. Hadjinicolaou. «The Iraklion *Baptism of Christ*», στο N. Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco's Studio, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 23-25 September 2005*, Ηράκλειο, 2007, σελ. 243-270.

3. M. Vassilaki / R. Cormack, «Domenikos Theotokopoulos, *The Baptism of Christ*. A Recent Acquisition of the Municipality of Heraklion, Crete», *Deltion tis Christianikis Archaiologikis Etaireias (in memory of George Galavari)*, 26, Athens, 2005, pp. 227-239; R. Cormack / M. Vassilaki, «The Baptism of Christ: New Light on Early El Greco», *Apollo*, August 2005, pp. 34-41; and M. Vassilaki / R. Cormack, «The recent acquisition of the Municipality of Heraklion: Domenikos Theotokopoulos' *The Baptism of Christ*», *Μουσείο Μπενάκη*, 5, 2005, pp. 55-70.

4. S. Stassinopoulos, «The *Baptism of Christ* by Domenikos Theotokopoulos: description – condition – conservation», *Μουσείο Μπενάκη*, 5, 2005, pp. 71-85; E. Aloupi / V. Paschalis – S. Stassinopoulos / V. Tornari / D. Angolos / V. Gionis / G. Chryssikos, «Analysis and documentation of the *Baptism of Christ* by Domenikos Theotokopoulos using non-destructive physicochemical techniques», *ibid*, pp. 87-114; S. Daniilia / K. Andrikopoulos / S. Sotiropoulos / I. Karapanagiotis, «Analytical investigation of the painting techniques used in Domenikos Theotokopoulos' *Baptism of Christ*», *ibid*, pp. 115-134. For a critique of much of the foregoing, see N. Hadjinicolaou, «The Iraklion *Baptism of Christ*», in *El Greco's Studio, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 23-25 September 2005*, ed. N. Hadjinicolaou, Heraklion, 2007, pp. 243-70.

5. Hadjinicolaou, *op. cit.* (note 4), pp. 246-52; Andrew R. Caspar, «El Greco's Heraklion *Baptism of Christ*: Reconsidering Dates, Signatures, and Madonneri», *Source*, XXXI, no. 2, 2012, pp. 10-14, believes the date is a forgery.



3. Γκρέκο, *Το Τρίπτυχο της Μόδενας*, περ. 1566–1567, λάδι και τέμπερα σε ξύλο, αψιδωτή κορυφή.
 Αριστερό φύλλο: *Η προσκύνηση των ποιμένων*, 24,5 × 16,8 εκ.,
 Κεντρική εικόνα: *Η στέψη του χριστιανού στρατιώτη από τον Χριστό*, 23,5 × 16,8 εκ.,
 Δεξιό φύλλο: *Η βάπτιση του Χριστού*, 24,5 × 17,9 εκ., Μόδενα, Galleria Estense.
3. Greco, *Modena Triptych* (open), around 1566–1567, tempera on panel, arched top.
 Left wing: *The Adoration of the Shepherds*, 24.5 × 16.8 cm;
 Central panel: *Christ Crowns a Christian Soldier*, 23.5 × 16.8 cm;
 Right wing: *The Baptism of Christ*, 24.5 × 17.9 cm, Modena, Galleria Estense.

ανακαλύφθηκε κάτω από το βερνίκι και την επικάλυψη στην κάτω αριστερή γωνία του πίνακα του Ηρακλείου.⁵ Επιβεβαιώθηκε η χρήση μεικτής τεχνικής αβγοτέμπερας και λαδιού, όπως και η χρήση χρωμάτων που χρησιμοποιούνταν ευρέως στη βενετσιάνικη ζωγραφική του 16ου αιώνα, συμπεριλαμβανομένης της σκόνης γυαλιού. Το 2007, ο José Álvarez Lopera

the Kingston and Heraklion panels full autograph status in his *catalogue raisonné* of El Greco's early paintings.⁶ Then, in 2009–2010, the proposal that the Kingston and Heraklion panels were once part of the same triptych was afforded wider public scrutiny when the two paint-

5. Hadjinicolaou. «The Iraklion *Baptism of Christ*», ό.π., σελ. 246–252. Ο Andrew R. Caspar. «El Greco's Heraklion *Baptism of Christ*: Reconsidering Dates, Signatures, and Madonneri», *Source*, XXXI, 2, 2012, σελ. 10–14, πιστεύει πως η ημερομηνία είναι πλαστογραφημένη.

6. J. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo*, 2 vols., published to date. Vol. II, Part I, *Catálogo de Obras Originales: Crota. Italia. Retablos y Grandes Encargos en España*, Madrid, 2007, Kingston *Adoration*, p. 43, no. 10 (dated c. 1569), Heraklion *Baptism*, pp. 54–6, no. 18, (c. 1569). Regarding the latter, Álvarez Lopera did not have the results of the technical examination carried out in Greece.

αναγνώρισε την αυθεντικότητα τόσο του πίνακα του Κίνγκστον όσο και του Ηρακλείου στον πλήρη κατάλογο των πρώιμων έργων του Γκρέκο που εξέδωσε.⁶ Έπειτα, το 2009-2010, η υπόθεση ότι οι πίνακες του Κίνγκστον και του Ηρακλείου αποτελούσαν κάποτε φύλλα του ίδιου τριπτύχου υποβλήθηκε σε ευρύτερη δημόσια εξέταση, όταν οι δύο πίνακες παρουσιάστηκαν μαζί σε μια έκθεση στη Νέα Υόρκη.⁷

Θα μπορούσαμε, ωστόσο, να πούμε αρκετά ακόμα σχετικά με τη φιλοτέχνηση του πίνακα του Κίνγκστον από τον Γκρέκο, με τη βοήθεια νέας τεχνικής εξέτασης, αλλά και σχετικά με το θέμα του. Είναι σαφές ότι το θέμα της Προσκύνησης των ποιμένων ήταν ιδιαίτερα σημαντικό για τον Θεοτοκόπουλο: σχετικά νωρίς στην καριέρα του επανέλαβε αυτή τη σύνθεση σε αρκετές εκδοχές και κατά τα ώριμα χρόνια του στην Ισπανία συνέχισε να δουλεύει πάνω σε αυτό το θέμα με πρωτοτυπία και προσωπική αφοσίωση. Μια πιο ενδελεχής εξέταση αυτών των έργων σε σχέση με τη βενετσιάνικη τέχνη, ιδίως τις νυχτερινές σκηνές, μας βοηθά επίσης να διαλευκάνουμε τη μετάβαση του Θεοτοκόπουλου από την Κρήτη στη Βενετία και το Τολέδο.

Η γενική σύνθεση της Προσκύνησης απαντά σε αρκετούς άλλους πίνακες που αποδίδονται στον καλλιτέχνη και όλοι προστέθηκαν τον 20ό αιώνα στην εργογραφία του.⁸ Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η παλαιότερη σωζόμενη απόδοση της Προσκύνησης των ποιμένων από τον Γκρέκο είναι το αριστερό εσωτερικό φύλλο του Τριπτύχου της Μόδενας, του μικρού εικονοστασίου που είναι υπογεγραμμένο με κεφαλαία

ings appeared together in an exhibition in New York.⁷

More remains to be said, however, about El Greco's execution of the painting in Kingston, aided by new technical investigation, and also about its subject. Clearly, the Adoration of the Shepherds held special significance for El Greco: relatively early in his career he repeated the composition in a number of related versions, and during his maturity in Spain he continued to treat the subject with originality and personal conviction. A more detailed examination of these paintings in relation to Venetian art, especially to night scenes, also helps to elucidate El Greco's transition from Crete to Venice and Toledo.

The general composition of the Kingston *Adoration* is found in several other paintings attributed to El Greco, all of which are twentieth-century additions to his oeuvre.⁸ No doubt El Greco's earliest surviving treatment of the *Adoration of the Shepherds* is the left inside wing of the *Modena Triptych*, the small tabernacle, signed in capital letters ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙ/ΚΟΥ, that Rodolfo Pallucchini discovered in a cupboard in the Galleria Estense, Modena, and that has since functioned – not without controversy – as a *trait d'union* between El Greco's post-Byzantine roots in Crete and his quickly evolving maturity as an artist in Italy.⁹ In the aftermath of Pallucchini's 1937 publication of the Triptych, a number of variations on the *Adoration of the Shepherds* came to light, evidently executed in different contexts that are still far from clear. Making copies was indeed a practice that El Greco pursued throughout his life – prompted initially by his training as an icon painter, where visual images were traditionally repeated with only minor changes – and then reinforced by his increasing familiarity with contemporary practice in Venice.

The first variant to be introduced to the literature is the fairly large canvas belonging to the Duke of Buccleuch and Queensberry at Boughton House, Kettering,

6. J. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo*, 2 τόμ., δημοσιεύτηκαν μέχρι σήμερα, τόμ. II, μέρος 1: *Catálogo de Obras Originales: Creta, Italia, Retablos y Grandes Encargos en España*, Μαδρίτη, 2007. Προσκύνηση του Κίνγκστον, σελ. 43, αρ. 10 (χρον. περ. 1569). Βάπτιση Ηρακλείου, σελ. 54-56, αρ. 18 (περ. 1569). Όσον αφορά το δεύτερο έργο, ο Álvarez Lopera δεν είχε στη διάθεσή του τα αποτελέσματα της τεχνικής εξέτασης που έγινε στην Ελλάδα.

7. *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Α. Drandaki, Νέα Υόρκη, Onassis Cultural Center, 2009, σελ. 33, 112-115, αρ. 43 και 44 (όχι μετὰ Κ. Ιωαννου).

8. Ο Γκρέκο ζωγράφησε τουλάχιστον δύο ακόμα παραλλαγές της Προσκύνησης των ποιμένων, βασισμένες στο χαρακτηριστικό του Κορνέλιους Κορτ (1567) με πρότυπο ένα σχέδιο του Ταντέο Τζούζαρο· βλ. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo*, ό.π., τόμ. 2, μέρος 1, σελ. 44-46, αρ. 12-13, εν. 19-20.

7. *The Origins of El Greco: Icon painting in Venetian Crete*, exh. cat., ed. A. Drandaki, Onassis Cultural Center, New York, 2009, pp. 33, 112-15, nos. 43 and 44 (entries by P. K. Ioannou).

8. El Greco also painted at least two variants of the *Adoration of the Shepherds* based on Cornelius Cort's engraving (1567) after a design by Taddeo Zuccaro; Álvarez Lopera, *op. cit.* (note 6), vol. 2, part 1, pp. 44-6, nos. 12-13, figs. 19-20.

9. R. Pallucchini, *Il politico del Greco della R. Galleria Estense e la formazione dell'artista*, Rome, 1937.



4. Γκρέκο, *Η προσκύνηση των ποιμένων*, περ. 1570–1572, λάδι σε καμβά, 114 × 104,5 εκ.,
Κέτερινγκ, Νορθάμπτονσαϊρ, Μπούουτον Χάουζ, Συλλογή του Μπακλού και Κουίνσμπερυ.
4. Greco, *The Adoration of the Shepherds*, around 1570–1572, oil on canvas, 114 × 104.5 cm,
Kettering, Northamptonshire, Boughton House, Collection of the Duke of Buccleuch and Queensbury.

γράμματα ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙ/ΚΟΥ, και είχε ανακαλύψει ο Rodolfo Pallucchini σε ένα ντουλάπι στην Galleria Estense, στη ΜόδENA. Το έργο αυτό αποτελεί έκτοτε, αν και όχι χωρίς αμφισβήτηση, τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στις μεταβυζαντινές ρίζες του Γκρέκο στην Κρήτη και της γοργά εξελισσόμενης ωριμότητάς του ως καλλιτέχνη στην Ιταλία.⁹ Στον απόηχο της δημοσίευσης του Τριπτύχου από τον Pallucchini το 1937, ήρθαν στο φως αρκετές παραλλαγές της Προσκύνησης των ποιμένων, οι οποίες προφανώς φιλοτεχνήθηκαν

which in 1951 Ellis Waterhouse published as a work by El Greco, and which has since found general acceptance [fig. 4].¹⁰ Next, in 1952 Pallucchini published a small panel once in the Carlo Broglio Collection, Paris (now untraced), and dated by him to El Greco's "second Venetian period," i.e., the mid-1570s [fig. 5].¹¹ Then in

9. R. Pallucchini, *Il politico del Greco della R. Galleria Estense e la formazione dell'artista*, Ρώμη, 1937.

10. *Catalogue of an Exhibition of Spanish Paintings from El Greco to Goya*, exh. cat., ed. E.K. Waterhouse, Edinburgh Festival Society and the Arts Council of Great Britain, Edinburgh, 1951, no. 16; Alvarez Lopera, *op. cit.* (note 6), vol. 2, part 1, pp. 47–8, no. 14 (c. 1570–72).

11. R. Pallucchini, "New Light on El Greco's Early Career,"

υπό διαφορετικές συνθήκες που ακόμα παραμένουν ασαφείς. Η παραγωγή αντιγράφων ήταν άλλωστε μια πρακτική την οποία ο Γκρέκο συνέχισε σε όλη του τη ζωή – αρχικά υπό την επίδραση της μαθητείας του στην αγιογραφία, στην παράδοση της οποίας οι εικόνες επαναλαμβάνονται αυτούσιες με μικρές μόνο αλλαγές, και κατόπιν ενισχυμένος από την ολοένα και μεγαλύτερη εξοικείωσή του με τις πρακτικές εκείνης της εποχής στη Βενετία.

Η πρώτη παραλλαγή που συμπεριλήφθηκε στη βιβλιογραφία είναι ένας αρκετά μεγάλος καμβάς που ανήκει στον δούκα του Μπακλού και Κουίνσμπερι, στο Boughton House, Kettering, τον οποίο ο Ellis Waterhouse δημοσίευσε το 1951 ως έργο του Γκρέκο και έκτοτε η απόδοση έχει γίνει ευρύτερα δεκτή [εικ. 4].¹⁰ Στη συνέχεια, το 1952 ο Pallucchini δημοσίευσε έναν μικρό πίνακα που κάποτε ανήκε στη Συλλογή Carlo Broglio, στο Παρίσι (σήμερα έχουν χαθεί τα ίχνη του), τον οποίο ο ίδιος χρονολόγησε στη «δεύτερη βενετσιάνικη περίοδο» του Γκρέκο, δηλαδή στα μέσα της δεκαετίας του 1570 [εικ. 5].¹¹ Έπειτα, το 1954, ο Martin Soria παρουσίασε έναν άλλο πίνακα (?) που παλαιότερα ανήκε στη Συλλογή Charles Brunner, στο Παρίσι (τα ίχνη του οποίου έχουν επίσης χαθεί), τον οποίο χρονολόγησε στη «δεύτερη βενετσιάνικη περίοδο 1572-1576».¹² Το 1986, ο Pallucchini δημοσίευσε ακόμα μια μικρή παραλλαγή, σε χαλκό όμως, που τότε ανήκε στην Piero Corsini Inc., στη Νέα Υόρκη, και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης του Σαν



5. Γκρέκο, *Η προσκύνηση των ποιμένων*, περ. 1575, λάδι σε ξύλο, 24,5 × 16,5 εκ., Παλαιότερα στη Συλλογή Carlo Broglio, Παρίσι.

5. Greco, *The Adoration of the Shepherds*, mid-1570s, oil on panel, 24.5 × 16.5 cm, Formerly Paris, Carlo Broglio Collection.

10. *Catalogue of an Exhibition of Spanish Paintings from El Greco to Goya*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. E. K. Waterhouse, Edinburgh Festival Society and the Arts Council of Great Britain, Εδιμβούργο, 1951, αρ. 16; Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo*, ό.π., τόμ. 2, μέρος 1, σελ. 47-48, αρ. 14 (περ. 1570-1572).

11. R. Pallucchini, «New Light Upon El Greco's Early Career», *Gazette des Beaux-Arts*, περίοδος 6η, XI, 1952, σελ. 53-56; Martin-Méry, *Le Greco de la Crète à Tolède*, Κατάλογος έκθεσης, Μπορντώ, 1953, αρ. 14; H. E. Wethey, *El Greco and His School*, 2 τόμ., Πρίνστον, 1962, τόμ. II, σελ. 167-168, αρ. X-10, ως «Βενετική Σχολή, περ. 1570-1580»; Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo*, ό.π., τόμ. 2, μέρος 1, σελ. 44, αρ. 11 («Γκρέκο [?], περ. 1569-70»).

12. M. S. Soria, «Greco's Italian Period», *Arte Veneta*, 8, 1954, σελ. 220, αρ. 53, εικ. 228. Ο Ιωάννου (*The Origins of El Greco*, ό.π., λήμμα 44, σελ. 114) γράφει ότι ο πίνακας της Συλλογής Brunner θα μπορούσε ίσως να ταυτιστεί με τον πίνακα του Κίνγκστον, όμως δεν είναι αβιδατός και οι διαστάσεις είναι διαφορετικές.

1954 Martin Soria introduced another panel (?) formerly in the Charles Brunner Collection, Paris (now untraced), and dated by him to the "second Venetian period 1572-1576".¹² In 1986 Pallucchini published another small

Gazette des Beaux-Arts, 6^e pér., vol. XI, 1952, pp. 53-56; Martin-Méry, *Le Greco de la Crète à Tolède*, exh. cat., Bordeaux, 1953, no. 14; H. E. Wethey, *El Greco and His School*, 2 vols., Princeton, 1962, II, pp. 167-168, No. X-10, as "Venetian School, c. 1570-1580"; Álvarez Lopera, *op. cit.* (note 6), vol. 2, part 1, p. 44, no. 11 (El Greco [?], c. 1569-70).

12. M. S. Soria, "Greco's Italian Period," *Arte Veneta*, 8, 1954, p.

Ντιέγκο, την οποία χρονολόγησε περίπου στο 1574-1575 [εικ. 6].¹³ Ο πίνακας, που βρίσκεται στο Κέντρο Τεχνών Agnes Etherington, στο Queen's University στο Κίνγκστον του Οντάριο, είναι η πιο πρόσφατη προσθήκη σε αυτήν την ομάδα. Αγορασμένος το 1991 σε μια δημοπρασία στη Νέα Υόρκη, ο πίνακας του Κίνγκστον έχει φιλοτεχνηθεί με λάδι σε ξύλο και είναι η μοναδική από τις παραλλαγές που έχει αφιδωτή κορυφή, παρόμοια με εκείνες του Τριπτύχου της Μόδενας. Μια κάθετη ξύλινη λωρίδα πλάτους περίπου ενός εκατοστού προστέθηκε, άγνωστο πότε, στο αριστερό περιθώριο και ολόκληρη η εικόνα έχει στριχθεί σε ένα είδος «κορνίζας» από ξύλο βελανιδιάς. Ο πίνακας του Κίνγκστον έχει διαστάσεις 23,8 × 19,1 εκ. (με την προσθήκη), σε αντίθεση με την Προσκύνηση της Μόδενας που είναι 24,5 × 16,8 εκ. Οι Βασιλάκη και Cormack χρονολογούν τον πίνακα του Κίνγκστον περίπου στο 1567, και ο Alvarez Lopera περίπου στο 1569, ο καλλιτέχνης όμως τον δούλεψε και αργότερα, όπως θα δούμε.

Παρόλο που η Προσκύνηση του Κίνγκστον έχει εντυπωσιακές ομοιότητες στο μέγεθος, το σχήμα και τη σύνθεση με τον σχετικό πίνακα του Τριπτύχου της Μόδενας, οι διαφορές είναι εξίσου αν όχι περισσότερο αποκαλυπτικές και μια προσεκτικότερη



6. Γκρέκο, Η προσκύνηση των ποιμένων, άγνωστη χρονολογία, λάδι σε χαλκό, 24,1 × 19,7 εκ., Σαν Ντιέγκο, San Diego Museum of Art.
6. Greco, *The Adoration of the Shepherds*, date uncertain, oil on copper, 24.1 × 19.7 cm, San Diego, San Diego Museum of Art.

13. R. Pallucchini, «Una nuova giovanile "Adorazione dei Pastori" di El Greco», *Arte Veneta*, 40, 1986, σελ. 166; R. B. Simon, *Important Old Master Paintings*, Κατάλογος έκθεσης, Piero Corsini, Inc., Νέα Υόρκη, 1988, σελ. 67-72; Ο Γκρέκο στην Ιταλία και η Ιταλική Τέχνη, Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Ν. Χατζηγεωργιάδου, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1995, σελ. 384-387, 546-547, αρ. 51 (λήμμα του Τ. Pignatti); D. Davies, «A Re-examination of El Greco's "Adoration of the Shepherds" in the Collection of the Duke of Buccleuch», στο Ν. Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco in Italy and Italian Art, Proceedings of the International Symposium, Rethymno, Crete, 22-24 September 1995*, Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1999, σελ. 156, σημ. 15; «Η εκδοχή του Μουσείου Τέχνης στο Σαν Ντιέγκο, που αποδίδεται στον Γκρέκο, συνδέεται στενά με τον πίνακα της Συλλογής Broglio όσον αφορά τη σύνθεση, όμως σαφώς δεν την έχει ζωγραφίσει ο Γκρέκο». Ο Ιωάννου, (*The Origins of El Greco*, ό.π., λήμμα 44, σελ. 114) υποστηρίζει ότι το έργο σε χαλκό του Σαν Ντιέγκο και ο πίνακας της Συλλογής Broglio ταυτίζονται, ωστόσο οι πλευρές των δύο έργων διαφέρουν, όπως διαφέρει και το γείσο του καπέλου που βγάζει ο βοσκός στο προαίθριο. Όταν αφορά την απόδοσή του σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι: το έργο του Σαν Ντιέγκο έχει ζωγραφιστεί σε χαλκό, πράγμα που κανονικά έχει ως αποτέλεσμα να διαφέρει κάπως η εμφάνισή από τα έργα σε ξύλο ή καμβά. Βλ. επίσης Jordan, στο *Copper as Canvas*, ό.π., σελ. 199, σημ. 3.

variant, but on copper, which was then with Piero Corsini Inc., New York, and is now in the San Diego Museum of Art, and dated by him to about 1574-1575 [fig. 6].¹³

220, no. 53, fig. 228. Ioannou, *op. cit.* (note 7), p. 114, says that this painting may perhaps be identified with the Kingston panel, but it is not arched and the dimensions are different.

13. R. Pallucchini, «Una nuova giovanile "Adorazione dei Pastori" di El Greco», *Arte Veneta*, 40, 1986, p. 166; R. B. Simon, *Important Old Master Paintings*, exh. cat., Piero Corsini, Inc., New York, 1988, pp. 67-72; *El Greco in Italy and Italian Art*, exh. cat., ed. N. Hadjinicolaou, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, Athens, 1995, pp. 384-87, 546-47, no. 51 (entry by T. Pignatti); D. Davies, «A Re-examination of El Greco's "Adoration of the Shepherds" in the Collection of the Duke of Buccleuch», *El Greco in Italy and Italian Art, Proceedings of the International Symposium, Rethymno, Crete, 22-24 September 1995*, ed. N. Hadjinicolaou, University of Crete, Rethymno, 1999, p. 156, note 15: "The version attributed to El Greco in the Museum of Art, San Diego,

εξέταση των μεταξύ τους σχέσεων είναι πολύ διδακτική. Η ξυλουργική του Τριπτύχου της Μόδενας είναι πιθανότατα κρητική, ο τόπος όμως όπου ο Γκρέκο ζωγράφισε τους έξι πίνακες – Κρήτη ή Βενετία – εξακολουθεί να διχάζει. Δεν υπάρχει κανένα αποδεικτικό στοιχείο που να αφορά τη φιλοτέχνηση του Τριπτύχου της Μόδενας, και η προέλευσή του δεν μπορεί να εξακριβωθεί για την περίοδο πριν τις αρχές του 19ου αιώνα, οπότε και ανήκε στον Tommaso Obizzi του Castello del Cataio κοντά στην Πάδοβα. Ούτε υπάρχουν στο ίδιο το Τρίπτυχο κάποια στοιχεία, ένα εραλδικό λόγω χάρη, που θα βοηθούσαν να αναγνωρίσουμε έναν συγκεκριμένο παραγγελοδότη, παρότι οι επιλογές των θεμάτων και η απεικόνισή τους δεν μπορεί να είναι τελείως αυθαίρετες.¹⁴ Αν και το Τρίπτυχο δεν φιλοτεγήθηκε κατόπιν συγκεκριμένης παραγγελίας – όπως μάλλον είναι το πιθανότερο, αφού δεν υπάρχουν στοιχεία που να αποδεικνύουν το αντίθετο – φαίνεται ωστόσο ότι ο ζωγράφος είχε κατά νου ένα συγκεκριμένο κύκλο πιθανών πελατών. Είναι ασφαλώς σημαντικό το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης έκανε ότι μπορούσε για να επιδείξει τον πλούτο των γνώσεών του για την ιταλική τέχνη του 16ου αιώνα.¹⁵ Σε κανένα άλλο έργο του δεν είναι τόσο εμφανής αυτή η προσπάθεια όσο στην απεικόνιση της Προσκύνησης των ποιμένων.

Το θέμα των ποιμένων που προσκυνούν τον νεογέννητο Χριστό ήταν δημοφιλές στην αναγεννησιακή τέχνη και το βιβλικό χωρίο – που απαντά μόνο στο Κατά Λουκάν (β', 8-16) – ήταν πολύ γνωστό. Ωστόσο, στη βυζαντινή τέχνη οι ποιμένες δεν εικονίζονται σε

The panel in the Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, in Kingston, Ontario, is the most recent addition to this group. Purchased in 1991 at auction in New York, the painting in Kingston is executed in oil on a wood panel, and alone of the variants has an arched top, similar to those of the *Modena Triptych*. A vertical strip of wood approximately 1 cm wide was added at some unknown date to the left margin, and the entire image has been "framed" and backed in oak. The Kingston panel measures 23.8 by 19.1 cm (with the addition), in contrast to 24.5 × 16.8 mm for the *Modena Adoration*. Vassilaki and Cormack have dated the Kingston panel to about 1567, and Álvarez Lopera to about 1569, but it was also worked on by the artist at a later date, as we shall see.

While the Kingston *Adoration* bears striking similarities in size, shape and composition to the related panel of the *Modena Triptych*, the differences are equally, if not more, revealing; and a closer examination of the connections between the two is instructive. The carpentry of the *Modena Triptych* is most likely to be Cretan, but the location where El Greco painted the six panels – in Crete or Venice – continues to be debated. No documentary evidence has been connected with the execution of the *Modena Triptych*. And the provenance of the Triptych cannot be traced prior to the early nineteenth century, when it belonged to Tommaso Obizzi of Castello del Cataio near Padua. Nor are there any visual clues, such as heraldic devices, in the Triptych itself to aid in identifying a particular patron, though the choice of subjects and their representation cannot be entirely arbitrary.¹⁴ If the Triptych were not the

14. Μια πρόσφατη προσπάθεια εστιάζει το ενδιαφέρον της στην ορθόδοξη οικογένεια Καλέργη που ζούσε στον Χάνδακα είχε όμως στενοί δεσμούς με τους Ενετούς πατριζίνους: K. Fatourou-Hesychakis / M. Hesychakis, *Cretan Sources of Theotocopoulos' (El Greco's) Humanism*, Αθήνα, 2004, ιδ. σελ. 35-43. Οι συγγραφείς ωστόσο δεν πραγματεύονται την Προσκύνηση των ποιμένων.

15. Υπάρχει πλέον σημαντική βιβλιογραφία για αυτό το θέμα, βλ. όμως Μ. Βασιλάκη, στο *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ. Κατάλογος έκθεσης*, επιμ. Ν. Χατζηγεωργιάδου, Ηράκλειο, 1990, σελ. 156-185, 337-349, αρ. 4, και Μ. Constantouclaki-Kitronilides, «Italian Influences in El Greco's Early Work, Some New Observations», στο Ν. Παδjinicolaou (επιμ.), *El Greco of Crete, Proceedings of the International Symposium, Iraklion, Crete, 1-5 September 1990*, Ηράκλειο, 1995, σελ. 97-118, και G. Dillon, «El Greco e l'incisione veneta. Precisazione e novità», ό.π., σελ. 229-249.

is very closely related to the Broglio picture in terms of composition but it is clearly not painted by El Greco." Ioannou, *op. cit.* (note 7), p. 114, states that the San Diego copper and the Broglio painting are one and the same, but the sides of the two paintings are dissimilar, as is the brim of the hat doffed by the foreground shepherd. With regard to attribution, allowance should be made for the fact that the San Diego painting is executed on copper, which would normally cause a somewhat different appearance from works on panel or canvas. See also Jordan, *op. cit.* (note 1), p. 199, note 3.

14. One recent attempt has focused on the Calergis, an Orthodox family living in Candia, but with close ties to Venetian patricians: K. Fatourou-Hesychakis and M. Hesychakis, *Cretan Sources of Theotocopoulos' (El Greco's) Humanism*, Athens, 2004, esp. pp. 35-43. The authors do not, however, discuss the *Adoration of the Shepherds*.

περίοπτη θέση. Στη βυζαντινή παράδοση, η *Γέννηση* παριστάνεται σε ένα σπήλαιο, με τη Μαρία να ξαπλώνει στο έδαφος δίπλα στον σπαργανωμένο Υιό της, που κείται σε μια ορθογώνια, πέτρινη φάτνη.¹⁶ Έξω από τα όρια του σπηλαίου, εικονίζονται συνήθως διάφορα σχετικά επεισόδια, όπως ο άγγελος που αναγγέλλει το θαύμα της γέννησης του Χριστού στους ποιμένες (κατά κανόνα πάνω δεξιά). Μέχρι τον 14ο αιώνα, αυτό το πρότυπο ακολουθούνταν ευρέως και στη Δύση.¹⁷ Αργότερα το σπήλαιο άρχισε να αντικαθίσταται από το γωνιώδες σχήμα του αγροτικού στάβλου, και η συμβατική απεικόνιση της πλαγιασμένης Μαρίας έδωσε τη θέση της σε εικόνες που τη δείχνουν να γονατίζει ταπεινά και με τις παλάμες ενωμένες να προσκυνά τον Χριστό, που κείται γυμνός στο έδαφος μπροστά της. Ως το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, η παράσταση της άφιξης των ποιμένων είχε αρχίσει να κερδίζει έδαφος. Στην ελληνορθόδοξη τέχνη, ωστόσο, κυριαρχούσε η παραδοσιακή σύνθεση και η επίσκεψη των ποιμένων μέσα στο στάβλο φαίνεται ότι δεν είχε απεικονιστεί σχεδόν ποτέ. Ακόμη και στον *San Giorgio dei Greci*, την εκκλησία της ελληνικής κοινότητας στη Βενετία, διατηρείται το παλιό πρότυπο σύνθεσης, όπως μπορούμε να δούμε στην όμορφη *Γέννηση* του Μιχαήλ Δαμασκηνού, που χρονολογείται περίπου στο 1575-80, πολύ αργότερα από την τεκμηριωμένη διαμονή του Γκρέκο στην πόλη [εικ. 7].¹⁸

Στη δημοσίευσή του το 1937, ο Rodolfo Pallucchini παρουσίασε εισαγωγικά την εκπληκτική ανθολογία πηγών έμπνευσης από τις οποίες συντίθεται η *Προσκύνηση των ποιμένων* της Μόδενας [εικ. 8].¹⁹ Ακόμα και για μια περίοδο κατά την οποία ήταν κοινή πρακτική να ενισχύουν οι καλλιτέχνες τις συνθέσεις τους οικειοποιούμενοι στοιχεία παλαιότερων έργων, είναι ασυνήθιστος ο βαθμός στον οποίο έγινε αυτό, αφού



7. Μιχαήλ Δαμασκηνός, *Η γέννηση του Χριστού*, περ. 1575-1580, τέμπρα σε ξύλο, 58 × 47,5 εκ., Βενετία, *San Giorgio dei Greci*.

7. Michail Damaskinos, *The Nativity*, c. 1575-1580, tempera on panel, 58 × 47.5 cm, Venice, *San Giorgio dei Greci*.

product of a specific commission – as seems possible in the absence of any evidence to the contrary – it appears, nevertheless, to have been executed with a potential clientele in mind. It is surely significant that the artist went out of his way to parade an abundant knowledge of sixteenth-century Italian art.¹⁵ And nowhere is this more conspicuous than in his depiction of the *Adoration of the Shepherds*.

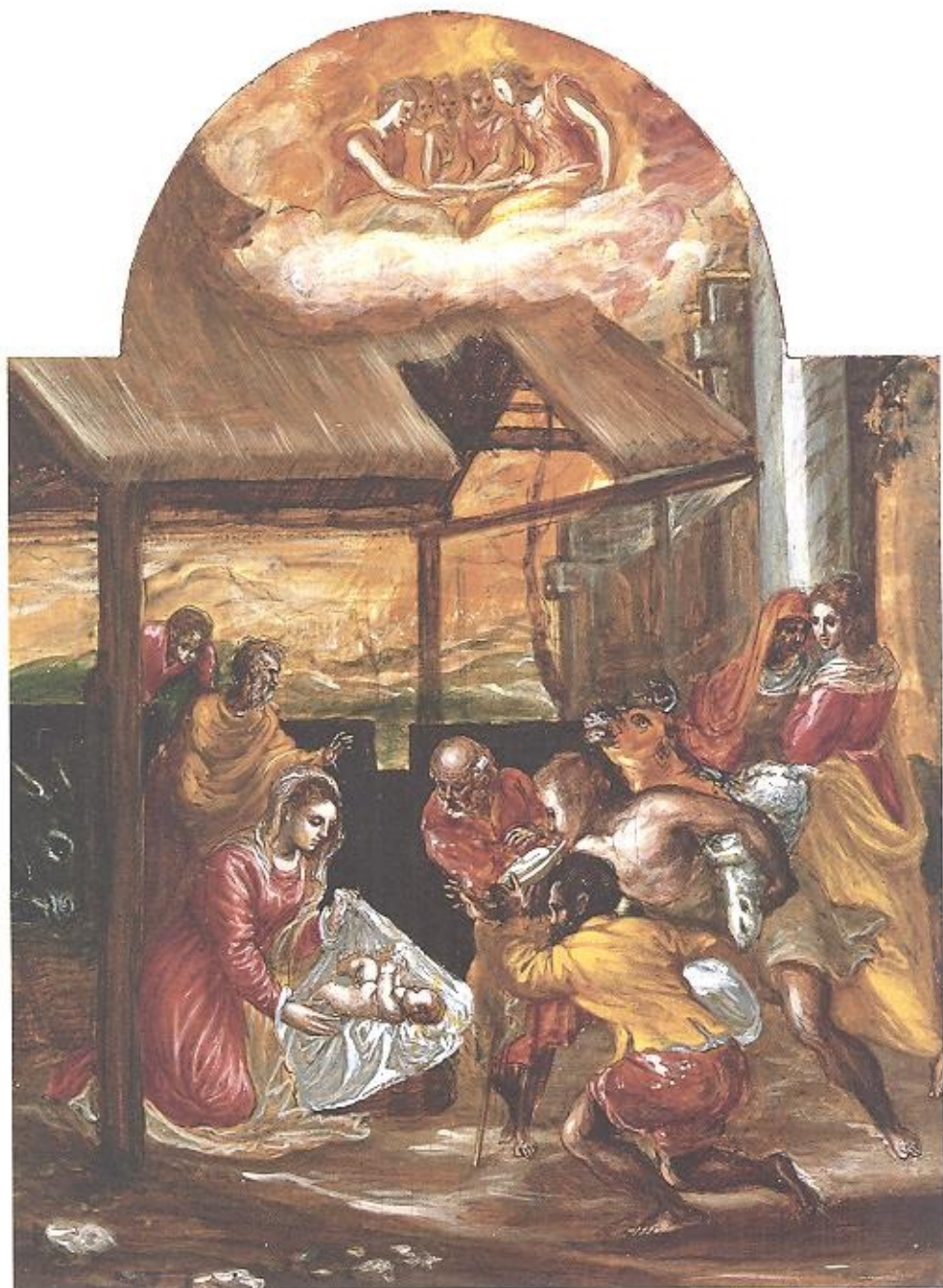
16. Για εικόνες, βλ. G. Passarelli, *Icone delle Dodici Grandi Feste Bizantine*, Μιλάνο, 1998, σελ. 85-108.

17. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 2 τόμ., μτφρ. J. Seligman, Νέα Υόρκη, τόμ. I, 1971, σελ. 58-88, ιδ. 87-88.

18. N. Chatzidakis, *Icones de Saint-George des grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία, 1962, σελ. 57-58, αρ. 30, εικ. 20-21· M. Constantoudaki-Kitromilides, «L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento», στο *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, τόμ. III, Μιλάνο, 1999, σελ. 1224, εικ. 1322.

19. Pallucchini, *Il polittico del Greco*, ό.π., σελ. 7.

15. The literature on the subject is now abundant, but see M. Vassilaki, in *El Greco of Crete*, exh. cat., ed. N. Hadjinicolaou, Heraklion, 1990, pp. 156-185, 337-349, no. 4; and M. Constantoudaki-Kitromilides, "Italian Influences in El Greco's Early Work, Some New Observations," *El Greco of Crete, Proceedings of the International Symposium Held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's Birth*, Heraklion, 1-5 September 1990, ed. N. Hadjinicolaou, Heraklion, 1995, pp. 97-118, and G. Dillon, "El Greco e l'incisione veneta. Precisazione e novità," *idem*, pp. 229-249.



8. Γκρέκο, Το Τρίπτυχο της Μόδενας, περ. 1566-1567, λάδι και τέμπρα σε ξύλο.
Αριστερό φύλλο (εσωτερική όψη): Η προσκύνηση των ποιμένων, 24,5 x 16,8 εκ.,
Μόδενα, Galleria Estense.

8. Greco, *Modena Triptych*, c. 1566-1567, oil and tempera on panel.
Left wing when open: *The Adoration of the Shepherds*, 24.5 x 16.8 cm,
Modena, Galleria Estense.

ο Γκρέκο συνθέτει εξολοκλήρου την Προσκύνησή του με δάνεια από άλλους Ιταλούς καλλιτέχνες του 16ου αιώνα. Όλα αντλημένα από γκραβούρες που εικονίζουν το ίδιο θέμα. Για τη συνολική σύνθεση, ο Γκρέκο στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στην ξυλογραφία του

The subject of the shepherds worshipping the newborn Christ Child was popular in Renaissance art, and the biblical text – which appears only in the Gospel of Saint Luke (2: 8-16) – was well known. In Byzantine art, however, the shepherds themselves do not fig-



9. Τζοβάννι Μπρίττο (με βάση έργο του Τιτσιανού), Η προσκύνηση των ποιμένων, περ. 1535-1540, ξυλογραφία, 39,6 × 50,3 εκ, Λονδίνο, British Museum.

9. Giovanni Britto, after Titian, *The Adoration of the Shepherds*, c. 1535-1540, woodcut, 39.6 × 50.3 cm, London, British Museum.

Τζοβάννι Μπρίττο που ήταν βασισιμένη στην εμφαιτικά αγροτική Προσκύνηση των ποιμένων του Τιτσιανού, η οποία είχε σταλεί στον δούκα του Ουρμπίνο το 1532-33 (και βρίσκεται τώρα κατεστραμμένη στην Galleria Palatina, στη Φλωρεντία), η μεγάλη μεγέθους ξυλογραφία όμως ήταν εκείνη που κατέστησε δημοφιλή την παράσταση [εικ. 9].²⁰ Πιο συγκεκριμένα,

ure prominently. There, *The Nativity* was traditionally shown in a cave, with Mary reclining on the ground and near her the Christ Child, tightly bound in swaddling clothes, lying in a rectangular stone manger.¹⁶ Beyond the confines of the cave it was common to show a number of related events, including the angel announcing Christ's miraculous birth to the shepherds (typically at the upper right). Until the fourteenth century, the same compositional formula was widely

20. H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 τόμ., τόμ. 1: *The Religious Paintings*, Λονδίνο, 1969-1975, σελ. 117-118, αρ. 79. D. Rosand και M. Muraro, *Titian and the Venetian Woodcut*, Κατάλογος έκθεσης, International Exhibitions Foundation, Ουάσινγκτον, 1976, αρ. 43-44, σελ. 196-201. *Tiziano nelle Gallerie*

16. For icons, see G. Passarelli, *Icone delle Dodici Grandi Feste Bizantine*, Milan, 1998, pp. 85-108.



10. Παρμιτζανίνο, *Η προσκύνηση των ποιμένων*, περ. 1527, οξύγραφια και χαλκογραφία, 12,1 × 7,9 εκ., Λονδίνο, British Museum.

10. Parmigianino, *The Adoration of the Shepherds*, c. 1527, etching and engraving, 12.1 × 7.9 cm, London, British Museum.

ο Γκρέκο οικειοποιήθηκε την αρχιτεκτονική του Τιτσιανού, με τον ευθύγραμμο στάβλο και τη γωνιώδη τρύπα στην αχυρένια σκεπή, με τον κίονα και τον ακανόνιστο πέτρινο τοίχο. υιοθέτησε όμως και τις βασικές μορφές του Τιτσιανού, προσαρμόζοντάς τις. Στηριζόμενος στο κείμενο του ευαγγελίου και στις καθιερωμένες εικονογραφικές παραδόσεις, ο Τιτσιανός είχε αποδώσει πολύ όμορφα το αναπάντεχο δραματικό επεισόδιο κατά το οποίο οι ταπεινοί ποιμένες έρχονται

fiorentine. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Μ. Γεγορί, Φλωρεντία, Palazzo Pitti, 1978, σελ. 98-102, 359, αρ. 24, έγχρωμη εικόνα στη σελ. 15.

employed in the West.¹⁷ Then, the cave began to be replaced by the angular frame of a rustic stable, and the convention of showing a reclining Mary gave way to images of her humbly kneeling and, with her hands held together, adoring the Christ Child naked on the ground before her. By the second half of the fifteenth century, depictions of the shepherds' arrival at the stable started to gain some currency. In Greek Orthodox art, however, the traditional formula predominated, and the shepherds' visit to the stable itself seems hardly ever to have been represented. Even in San Giorgio dei Greci, the Greek community's church in Venice, the old compositional formula persisted, as can be seen in Michele Damaskinos's beautiful *Nativity*, which dates from about 1575-80, well after El Greco's documented stay in the city [fig. 7].¹⁸ In his 1937 publication, Rodolfo Pallucchini astutely identified the remarkable anthology of visual sources comprising the Modena *Adoration of the Shepherds* [fig. 8].¹⁹ To a degree that was exceptional - even at a time when artists routinely enhanced their compositions with appropriations from earlier art - El Greco had entirely composed his *Adoration* with borrowings from other sixteenth-century Italian artists, all in fact from prints of this very subject. For his overall composition, El Greco relied heavily on Giovanni Britto's woodcut after Titian's emphatically rustic *Adoration of the Shepherds*, which had been sent to the Duke of Urbino in 1532-33 (and in a ruinous state is now in the Galleria Palatina, Florence), but it was the large woodcut that popularized the image [fig. 9].²⁰ In particular, El Greco appropriated Titian's architecture, with its rectilinear stable and angular hole in the thatched roof, and its engaged column and rusticated pier at the right, but he also adopted and then adapted

17. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 2 vols., trans. J. Seligman, New York, 1971, pp. 58-88, esp. 87-88.

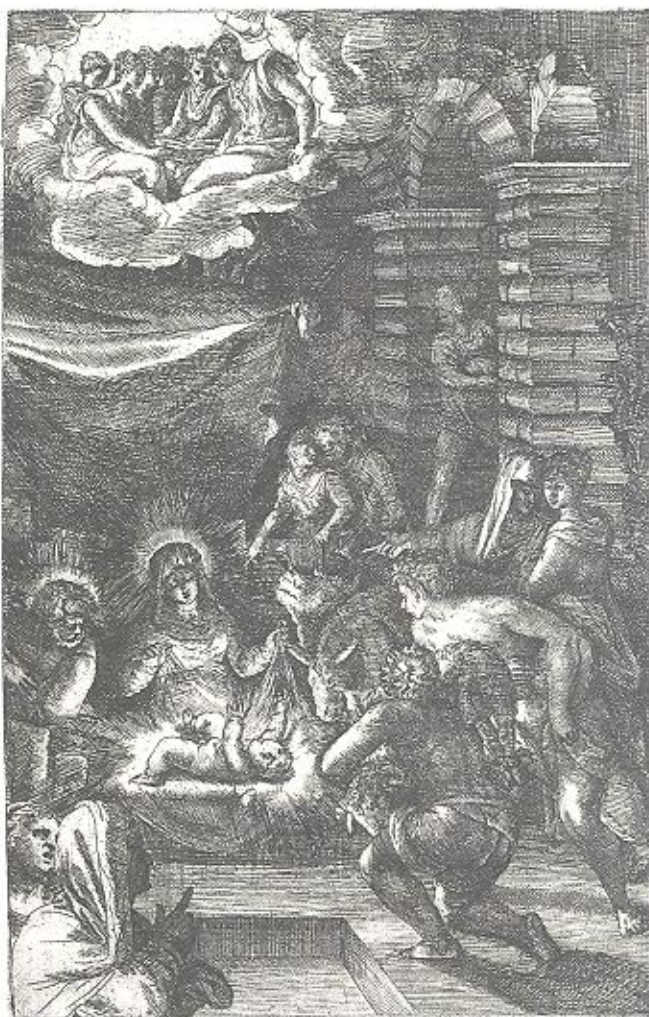
18. N. Chatzidakis, *Icones de Saint-George des grecs et de la Collection de l'Institut*, Venice, 1962, pp. 57-58, no. 30, pls. 20-21; M. Constantoudaki-Kitromilides, "L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento," in *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, vol. III, Milan, 1999, p. 1224, pl. 1322.

19. Pallucchini, *op. cit.* (note 9), p. 7.

20. H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 vols., I, *The Religious Paintings*, London, 1969-1975, pp. 117-118, no. 79; D. Rosand and M. Muraro, *Titian and the Venetian Woodcut*, exh. cat., International Exhibitions Foundation, Washington, 1976, nos. 43-44, pp. 196-201; *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, exh. cat., ed. M. Gregori, Palazzo Pitti, Florence, 1978, pp. 98-102, 359, no. 24, colour plate on p. 15.

λαχανιασμένοι από τους αγρούς, βλέπουν για πρώτη φορά τον νεογέννητο σωτήρα και πέφτουν ευλαβικά στα γόνατα. Δεδομένου ότι η ξυλογραφία είναι ανεστραμμένη σε σχέση με τον πίνακα του Τισιανού, οι ποιμένες πλησιάζουν από τα δεξιά και ο βοσκός στο προσκήνιο βγάζει ευγενικά το πλατύγυρο καπέλο του με το αριστερό του χέρι, σε μια ανεπιτήδευτη αλλά εύγλωττη χειρονομία, που αποδείχθηκε ακαταμάχητη για τους καλλιτέχνες που ακολούθησαν.²¹

Ο Γκρέκο επανέλαβε σε γενικές γραμμές την οργάνωση των μορφών της ξυλογραφίας, και ουσιαστικά αντέγραψε τη συλλογισμένη Παρθένο Μαρία. Αναγκάστηκε όμως να προσαρμόσει τη μακρόστενη σύνθεση σε κάθετο σχήμα, τροποποιώντας έτσι τον υψηλό νατουραλισμό του Τισιανού. Η σύνθεσή του έγινε πιο πυκνή και το αποτέλεσμα πιο ρητορικό, γιατί προσέθεσε και αντικατέστησε μορφές και από άλλες γκραβούρες. Αφαίρεσε τελείως τον Ιωσήφ της ξυλογραφίας και το αγόρι που έγερνε πάνω από τον τοίχο με ένα κεριό. Στη θέση του τελευταίου, εισήγαγε έναν διαφορετικό Ιωσήφ, σε προφίλ, ο οποίος τεντώνει θεατρικά το αριστερό του χέρι – μια σαφής αναφορά στην Προσκύνηση των ποιμένων του Παρμιτζανίνο, χαρακτηριστικό του 1527 περίπου [εικ. 10].²² Στα δεξιά της Μαρίας, ο Γκρέκο έφερε τους γονατιστούς βοσκούς πιο κοντά στη φάτνη και τους ανακατέταξε – λεπτομέρειες που εμπνεύστηκε από ένα φιλόδοξο χαρακτηριστικό της Προσκύνησης του Τζούλιο Μποναζόνε από το 1561-1565 περίπου, το οποίο με τη σειρά του όφειλε πολλά στο χαρακτηριστικό του Παρμιτζανίνο και ίσως και στην ξυλογραφία του Μπρίττο [εικ. 11].²³ Ο Γκρέκο βασίστηκε στο χαρακτηριστικό του Μποναζόνε όχι μόνο όσον αφορά τους βοσκούς –ιδίως τον γυμνόστηθο νεαρό–, αλλά ακόμα περισσότερο όσον αφορά τις δυο



11. Τζούλιο Μποναζόνε, *Η προσκύνηση των ποιμένων*, περ. 1561-1565, οξυγραφία, 32,1 × 14,9 εκ., Λονδίνο, British Museum.
11. Giulio Bonasone, *The Adoration of the Shepherds*, c. 1561-1565, etching, 32.1 × 14.9 cm, London, British Museum.

21. Ιδίως για τον Γιάκοπο Μπασσάνο και την Προσκύνηση των ποιμένων του, που βρίσκεται στο Hampton Court: βλ. W. R. Rearick, «Tiziano e Jacopo Bassano», στο *Tiziano e Venezia, Convegno Internazionale di Studi Venezia 1976*, Βιτσέντσα, 1980, σελ. 372. Η Προσκύνηση των ποιμένων του Πιέρο ντι Κόζιμο που βρίσκεται στο Μουσείο Kaiser-Friedrich του Βερολίνου, αλλά καταστράφηκε το 1945, περιελάμβανε στην κάτω αριστερή γωνία έναν βοσκό που βγάζει το καπέλο του με το αριστερό χέρι.

22. Bartsch, XVI, σελ. 7, αρ. 3. S. W. Reed / R. Wallace, *Italian Etchers of the Italian Renaissance and Baroque*, Κατάλογος έκθεσης, Βοστώνη, Museum of Fine Arts, 1989, σελ. 9-10, αρ. 4.

23. Bartsch, XV, σελ. 119, αρ. 39. Reed / Wallace, *Italian Etchers*, ό.π., σελ. 67-69, αρ. 31.

Titian's principal figures. Building on the Gospel text and well-established visual traditions, Titian had beautifully articulated the sudden drama of the humble shepherds, breathless from the fields, as they first catch sight of the newborn saviour and fall reverently to their knees. Since the woodcut is in reverse to Titian's painting, the shepherds approach from the right, and the shepherd in the foreground courteously removes his broad-brimmed hat with his left hand, a gesture both homely and eloquent, and irresistible to subsequent artists.²¹

21. Particularly to Jacopo Bassano, as in his *Adoration of the Shep-*

γυναίκες (οι δύο μαιές;) που συνομιλούν στα δεξιά και την αγγελική χορωδία στον ουρανό. Ανεξάρτητα εάν ήταν ο στόχος του ή όχι, ο Γκρέκο δημιούργησε κατ' αυτόν τον τρόπο μια σύνθεση που αποτελεί επιτυχημένη μείξη του βενετσιάνικου νατουραλισμού και του manierισμού της κεντρικής Ιταλίας.

Παρόλο που οι πηγές των συνθέσεων του Γκρέκο ήταν αποκλειστικά ιταλικές, η Προσκύνησή του στο Τρίπτυχο της Μόδενας δεν μοιάζει με κανέναν άλλον ιταλικό πίνακα του 16ου αιώνα. Ιδιαίτερα ξεναίζουν ο φλογερός ουρανός και οι απότομες χρωματικές και τονικές εναλλαγές μεταξύ των μορφών.²⁴ Ακόμα και όπου αξιοποιούνται οι δυνατότητες της αβγοτέμπερας, ο τρόπος με τον οποίο ο Γκρέκο χρησιμοποιεί το χρώμα, με την επίμονη επανάληψη του καθαρού κόκκινου και του μουσταρδί, και με την έμφραση στο λαμπρό λευκό στα φωτεινά σημεία, είναι άγνωστος στην ιταλική πρακτική της εποχής. Συνοπτικά, ενώ ο καλλιτέχνης εμφανώς ξεκινά για να παραστήσει ένα δυτικό θέμα και να δημιουργήσει μια ιταλική σύνθεση – και το πέτυχε σταχυολογώντας από μονόχρωμα χαρακτηριστικά με το ίδιο θέμα –, κατέληξε να φιλοτεχνήσει μια εικόνα από την οποία λείπουν οι τονικές διαβαθμίσεις και η ατμοσφαιρική αρμονία που αποτελούν τυπικό χαρακτηριστικό της ιταλικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Μια εξήγηση θα ήταν ότι ο καλλιτέχνης ήταν ανώριμος ή τουλάχιστον ότι δεν είχε την ωριμότητα που απαιτείται για να επιτευχθούν αυτά τα χαρακτηριστικά. Ωστόσο, είναι εξίσου πιθανό ο καλλιτέχνης να μην είχε προσωπική εμπειρία έργων της σύγχρονης του ιταλικής ζωγραφικής (σε αντίθεση με την τεκμηριωμένη γνώση του των ιταλικών χαρακτηριστικών), τα οποία θα μπορούσαν να του χρησιμεύσουν ως πρότυπα. Έτσι, μπαίνουμε στον πειρασμό να συμπεράνουμε ότι το Τρίπτυχο της Μόδενας φιλοτεχνήθηκε στην Κρήτη.²⁵ Είναι εξάλλου γνωστό

24. O Pallucchini. *Il polittico del Greco*, ό.π., σελ. 7, χαρακτηρίζει το χρώμα «λορυβώδες»: «Il diapason dei contrasti cromatici, offerto dall'Adorazione dei pastori, è altissimo, si potrebbe dire fragoroso» βλ. επίσης του ίδιου, *Da Tiziano a El Greco, per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, Κατάλογος έκθεσης, Βενετία, Palazzo Ducale, 1981, σελ. 250.

25. O S. Bettini. «Maistro Menegos Theotokopulos Sgurafos». *Arte Veneta*, 32, 1978, σελ. 245-246, παρατηρεί με οξυδέρκεια ότι το Τρίπτυχο της Μόδενας «riflette infatti una pittura veneziana ancora veduta marginalmente» και φαίνεται πως ήταν ο πρώ-

El Greco generally repeated the arrangement of the woodcut's figures, as well as virtually replicating the meditative Virgin Mary, but he had to accommodate the oblong composition to a vertical format, and in doing so modified Titian's dignified naturalism. His composition became more concentrated and the effect more rhetorical as he added and substituted figures from other prints. He eliminated altogether the woodcut's Joseph and the boy leaning over the wall with a candle. In the latter position he inserted a different Joseph, in profile and theatrical, stretching out his left arm – which is a precise quotation from Parmigianino's etched *Adoration of the Shepherds* about 1527 [fig. 10].²² To the right of Mary, El Greco brought the kneeling shepherds closer to the manger and rearranged them – details inspired by an ambitious etching of *The Adoration* by Giulio Bonasone from 1561-1565, which in turn was indebted to Parmigianino's etching and perhaps to Britto's woodcut [fig. 11]. El Greco relied on Bonasone's etching not only for the shepherds – most noticeably the youthful bare-chested one – but even more fully for the two conversing women (the two midwives?) at the right, and the heavenly child in the sky. Whether it was his goal or not, El Greco thus created a composition that was an effective blend of Venetian naturalism and Central Italian manners.

While El Greco's compositional sources were uniformly Italian, his *Adoration* in the *Modena Triptych* does not look like any sixteenth-century Italian painting. Especially alien are the fiery sky and the abrupt changes of hue and tone among the figures.²⁴ Even when allowances are made for the visual effects of the tempera, El Greco's use of colour, with an insistence

berds at Hampton Court; W. R. Rearick, "Tiziano e Jacopo Bonasone," *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi Veneziani 1976, Vicenza, 1980, p. 372. Piero di Cosimo's *Adoration of the Shepherds*, formerly in the Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, destroyed in 1945, includes at the lower left corner a shepherd removing his hat with his left hand.

22. Bartsch, XVI, p. 7, no. 3. S. W. Reed / R. Wallace, *Italian Engravers of the Italian Renaissance and Baroque*, exh. cat., Museum of Fine Arts, Boston, 1989, pp. 9-10, no. 4.

23. Bartsch, XV, p. 119, no. 39. Reed / Wallace, *op. cit.* (note 22), pp. 67-69, no. 31.

24. "Noisy" is how Pallucchini, *op. cit.* (note 9), p. 7, characterizes the colour: "Il diapason dei contrasti cromatici, offerto dall'Adorazione dei pastori, è altissimo, si potrebbe dire fragoroso;" *idem*, *Da Tiziano a El Greco, per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, exh. cat., Palazzo Ducale, Venice, 1981, p. 250.

ότι τα ιταλικά χαρακτηριστικά ήταν εξαιρετικά διαδεδομένα στην Κρήτη και ότι ο ίδιος ο Γκρέκο τα είχε χρησιμοποιήσει στα παλαιότερα σωζόμενα έργα του.²⁶ Ακόμα όμως και αν φιλοτεχνήθηκε στον Χάνδακα, είναι προφανές ότι ο Γκρέκο ήλπιζε να εντυπωσιάσει έναν κύκλο Ιταλών πελατών, είτε αυτός βρισκόταν στην Κρήτη είτε στην Ιταλία. Από την άποψη αυτή, αρκετά στοιχεία συνηγορούν υπέρ της υπόθεσης ότι το Τρίπτυχο ζωγραφίστηκε στη Βενετία, όσο το δυνατόν νωρίτερα. Σε κάθε περίπτωση, θα ήταν για την ώρα απερίσκεπτο να αποφανθούμε σχετικά με τον τόπο όπου εκτελέστηκε το Τρίπτυχο.

Ο πίνακας του Κίνγκστον διατηρεί πολλά στοιχεία από την Προσκύνηση του Τισιανού, που ο Γκρέκο είχε χρησιμοποιήσει και στο Τρίπτυχο της Μόδενας, όπως και ορισμένες από τις μορφές των χαρακτηριστικών του Παρμιτζανίνο και του Μποναζόνε, υπάρχουν όμως και εξαιρετικά αποκαλυπτικές διαφορές. Μια από τις εμφανέστερες είναι ότι ο Γκρέκο αντικατέστησε την οριζόντια σειρά των καθισμένων χορωδών (που βασιζονται άμεσα στο χαρακτηριστικό του Μποναζόνε) με τρεις ζωηρούς μικρούς αγγέλους και δραματικά σύννεφα.²⁷ Στη μέση εικονίζεται καθαρά το δεξί χέρι του Ιωσήφ, ενώ στο Τρί-

repetition of clear red and mustard yellow, and an emphasis on brilliant white for highlights, is foreign to contemporary Italian practice. In sum, while the artist clearly set out to represent a Western subject and to create an Italianate composition – and succeeded by ransacking monochromatic prints of the appropriate theme – he ended up producing an image that lacked the tonal shading and atmospheric harmony typical of sixteenth-century Italian painting. This situation could be explained by saying that the artist was immature, or at least that he was immature in executing paintings with these effects. However, it is also probable that the artist lacked sufficient first-hand experience of contemporary Italian painting (as opposed to his proven knowledge of Italian prints), which could have served as helpful models. In this regard, it is tempting to conclude that the *Modena Triptych* was executed in Candia.²⁵ After all, it is known that Italian prints were in plentiful supply in Crete, and that El Greco himself had made use of them in his earliest extant works.²⁶ If executed in Candia, it seems evident, however, that El Greco was hoping to impress an Italian clientele, whether in Crete or in Italy itself. And in this respect, the proposal that the Triptych was done in Venice, at the earliest possible moment, has also much to commend it. On

τος που ισχυρίστηκε ότι ο Γκρέκο ζωγράφησε το τρίπτυχο στην Κρήτη και το μετέφερε στη Βενετία. Την κλητική προέλευση υποστήριξε και ο Wethey, ο οποίος παλαιότερα είχε διαφωνήσει με την απόδοση του έργου στον Γκρέκο. «El Greco in Rome and the Portrait of Vincenzo Anastagi», στο J. Brown / J. M. Pita Andrade (επιμ.), *El Greco: Italy and Spain. Studies in the History of Art*, Ουάσινγκτον, National Gallery of Art, 13, 1984, σελ. 171. L. Puppi, «El Greco in Italy and Italian Art», στο *El Greco, Identity and Transformation, Crete, Italy, Spain*, Κατάλογος έκθεσης, επιμ. J. Álvarez Lopera, Museo Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη / Palazzo delle Esposizioni, Ρώμη / Εθνική Πνακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 1999-2000, σελ. 96. «πολύ πιθανόν να εκτελέστηκε στην Κρήτη», σελ. 97. «αφού ακόμα λείπουν τα οφέλη της άμεσης εμπειρίας με την ιταλική ζωγραφική». O Pallucchini (*Il polittico del Greco*, ό.π., σελ. 10) χρονολόγησε το Τρίπτυχο αρχικά περίπου στο 1567, και έπειτα, το 1981 (*Da Tiziano a El Greco*, ό.π., σελ. 249, 251), το τοποθέτησε λίγο αργότερα, πάντως πριν το 1570. Για μια πληρέστερη εξέταση, βλ. Vassilaki και Cormack, «Domenikos Theotokopoulos», ό.π., σελ. 232-237, και Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo*, ό.π., τόμ. II, μέρος 1, σελ. 23-34 (περ. 1567-68). Ο Ν. Χατζηνικολάου θεωρεί ότι το έργο χρονολογείται από τις «απαρχές» της διαμονής του Γκρέκο στη Βενετία. *The Origins of El Greco*, ό.π., σελ. 31, 26, βλ. σημ. 15.

27. Βλ. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo*, ό.π., τόμ. 2, μέρος 2, σελ. 43, για πολλές παρόμοιες παρατηρήσεις.

25. S. Bettini, «Maistro Menegos Theotokopoulos Sgurafos», *Arte Veneta*, XXXII, 1978, pp. 245-6, astutely observed that the *Modena triptych* «riflette infatti una pittura veneziana ancora veduta marginalmente», and appears to have been the first to suggest that the triptych was painted in Crete and taken by El Greco to Venice. The Cretan provenance has also been supported by Wethey, who had earlier denied the attribution to El Greco altogether, «El Greco in Rome and the Portrait of Vincenzo Anastagi», in *El Greco: Italy and Spain. Studies in the History of Art*, ed. J. Brown and J. M. Pita Andrade, National Gallery of Art, Washington, 13, 1984, p. 171; L. Puppi, «El Greco in Italy and Italian Art», in *El Greco, Identity and Transformation, Crete, Italy, Spain*, exh. cat., ed. J. Álvarez Lopera, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Palazzo delle Esposizioni, Rome, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, Athens, 1999-2000, p. 96, «very probably executed in Crete», p. 97, «still lacking the benefit of direct experience with Italian painting.» Pallucchini, *op. cit.* (note 9), p. 10, first dated the triptych to c. 1567, and then in 1981, *op. cit.* (note 24), pp. 249, 251, to slightly later, but before 1570. For the fullest examination, now see Vassilaki and Cormack, *op. cit.* (note 3), pp. 232-237, and Álvarez Lopera, *op. cit.* (note 6), vol. II, part 1, pp. 23-34 (c. 1567-68). N. Hadjinicolaou considers the work to date from «the very beginning» of El Greco's stay in Venice, New York, 2009, (note 7), p. 31.

26. See note 15.

πτυχο της Μόδενας και στην πηγή του. το χαρακτηριστικό του Παρμιτζανίνο. το χέρι καλύπτεται πλήρως από το μανδύα.²⁸ Στη δεξιά άκρη, η όρθια γυναίκα στρέφει το κεφάλι για να μιλήσει στη διπλανή της, αντί να κοιτάζει προς τον θεατή, όπως κάνει στο Τρίπτυχο και στο χαρακτηριστικό του Μποναζόνε. Η Μαρία είναι τώρα εκείνη που κοιτάζει προς τα έξω. Και εδώ γονατιστή, ενώνει ευλαβικά τις παλάμες και το χρώμα των ενδυμάτων της είναι το συμβατικό κόκκινο αλλά και το μπλε, όχι αποκλειστικά το κόκκινο. Οι βοσκοί ανακατατάχθηκαν και αυτοί: ο γηραιότερος με τον νεότερο έχουν αλλάξει θέσεις, το γυμνό στήθος του μεσαίου, που παραπέμπει στο χαρακτηριστικό του Μποναζόνε, έχει εν μέρει καλυφθεί, ενώ ο αινός είναι σε οριζόντια θέση και όχι αναποδογυρισμένος. Τέλος, το βόδι και ο γάιδαρος έχουν μεταφερθεί ακριβώς πίσω από τη φάτνη.

Οι περισσότερες από αυτές τις αλλαγές υποδηλώνουν ότι ο Γκρέκο έχει αφήσει πίσω του την αυστηρή προσήλωσή του στα χαρακτηριστικά του Παρμιτζανίνο και του Μποναζόνε, ορισμένες λεπτομέρειες όμως αντιγράφουν ακόμα πιο πιστά την ξυλογραφία του Μπρίττο που στηρίζεται στον Τισιανό. Έτσι στον πίνακα του Κίνγκστον (και σε ορισμένες άλλες παραλλαγές) τα γυμνά δοκάρια της σκεπής μιμούνται επακριβώς το αντίστοιχο τμήμα της ξυλογραφίας, αλλά και το καπέλο με το γυρισμένο γείσο (που κρατά ο βοσκός στο πρώτο επίπεδο) αναπαράγεται πιστά. Αυτές οι αναθεωρήσεις υπονοούν ότι ο Γκρέκο είχε ακόμα πρόσβαση στην ξυλογραφία του Μπρίττο ή ότι είχε φροντίσει να αποκτήσει και πάλι πρόσβαση σε αυτήν, και θα πρέπει να την εξέτασε διειδικτικά.²⁹ Οι μικρές αυτές αλλαγές ενισχύουν την υπόθεση ότι στη Βενετία ο Γκρέκο διατηρούσε στενούς δεσμούς με τον Τισιανό – ή τουλάχιστον ήθελε να διατηρεί στενούς δεσμούς.

Μπορούμε πλέον να αποδείξουμε ότι ο Γκρέκο έκανε αρκετές από αυτές τις αλλαγές την ίδια πε-

balance, it still seems unwise to be too categorical about the Triptych's place of execution.

The Kingston panel retains much of Titian's *Adoration*, re-used by El Greco in the *Modena Triptych*, as well as some of the figures from the etchings by Parmigianino and Bonasone, but there are highly revealing differences. Most conspicuously, El Greco has replaced the horizontal band of seated choristers (based directly on Bonasone's print) with three frolicking baby angels and dramatic clouds.²⁷ At the middle level, Joseph's right hand is clearly shown, whereas in the *Modena Triptych* and its source in Parmigianino's etching, the cloak covers his hand entirely.²⁸ At the furthest right, the standing woman turns her head to talk to her companion, instead of looking out at the viewer, as in the Triptych and Bonasone's etching. Mary is now the one who looks outward. Still kneeling, she reverently clasps her hands, and is clad in conventional red and blue, in place of only red. The shepherds have also been rearranged: with the eldest and youngest switching places, the naked chest of the middle one quoted from Bonasone's etching being partly covered up, and the lamb being held horizontally rather than upside down. Lastly, the ox and ass have been moved directly behind the manger.

Most of these changes indicate that El Greco had abandoned his strict adherence to the prints by Parmigianino and Bonasone, but a few details replicate Britto's woodcut after Titian even more precisely. Thus, in the Kingston panel (and in some of the other variants), the bare rafters of the roof imitate the equivalent part of the woodcut more accurately, just as the hat with its turned-up brim (held by the foreground shepherd) is repeated more closely. Such revisions imply that El Greco still had access to Britto's woodcut, or had sought renewed access to it, and must have scrutinized it with a penetrating eye.²⁹ These small changes add further support to the contention that in Venice El Greco en-

28. Για μια διερεύνηση αυτής και άλλων αλλαγών που σχετίζονται ιδίως με την Προσκύνηση του δούκα του Μπακλού, βλ. *El Greco, Identity and Transformation*, ό.π., σελ. 369-370, αρ. 18 (λήμμα του J. Álvarez Lopera).

29. Ο Hadjinicolaou, «The Iraklion *Baptism of Christ*», ό.π., σελ. 260, εντόπισε στη Βάπτιση του Ηρακλείου μια ανάλογη επιστροφή του Γκρέκο στο χαρακτηριστικό της Βάπτισης του Χριστού του Μπαττίστα ντελ Μόρο.

27. See Álvarez Lopera, *op. cit.* (note 6), vol. 2, part 2, p. 43, for many similar observations.

28. For a discussion of this and other changes related specifically to the Duke of Buccleuch's *Adoration*, see *El Greco, Identity and Transformation*, 1999-2000 (note 26), pp. 369-70, no. 18 (entry by J. Álvarez Lopera).

29. Hadjinicolaou, *op. cit.* (note 4), p. 260, identified El Greco's analogous return to Battista del Moro's engraved *Baptism of Christ* in the Heraklion *Baptism*.

ρίοδο που ζωγράφιζε τον πίνακα του Κίγγκστον. Ακόμα και με γυμνό μάτι ήταν εύκολο να εντοπίσει κανείς σημαντικό μέρος του σχεδίου του πίνακα. Σήμερα, με τη βοήθεια της υπέρυθρης ανακλαστογραφίας, υπάρχει η δυνατότητα να δούμε επιπλέον σχέδια που καλύπτονται από τα ανώτερα στρώματα αδιαφανούς χρώματος – και διαφέρουν σημαντικά από εκείνα [εικ. 12].³⁰ Το σχέδιο που ανακαλύφθηκε πρόσφατα δείχνει ότι ο Γκρέκο σχεδίασε πρώτα το καπέλο που κρατά ο βοσκός στο προσκήνιο με επίπεδο γείσο (όπως είναι στο Τρίπτυχο της Μόδενας) και έπειτα χρωμάτισε από πάνω το διπλωμένο γείσο (όπως είναι στην ξυλογραφία του Μπρίττο). Επιπλέον, πρώτα σχεδίασε τη Μαρία και τις δύο γυναίκες στα δεξιά στις στάσεις που έχουν στο Τρίπτυχο, για να τις αλλάξει στις επόμενες στρώσεις χρώματος. Ακόμα πιο αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ακολούθησε και πάλι το Τρίπτυχο της Μόδενας στην κορυφή της εικόνας και συμπεριέλαβε κατά τη φάση του σχεδίου ολόκληρη την ομάδα των χορωδιών, όμως το αποτέλεσμα μάλλον δεν τον ικανοποιούσε και κάποια στιγμή, που δεν μπορούμε ακόμα να προσδιορίσουμε, κάλυψε τη χορωδία τελείως με τους τρεις μικρούς αγγέλους μέσα στα δραματικά σύννεφα.

Το αρχικό σχέδιο δείχνει ότι ο Γκρέκο ακολούθησε πιστά το Τρίπτυχο της Μόδενας στην αρχική του σύνθεση για την Προσκύνηση του Κίγγκστον – σαν να ήθελε να κάνει ένα σχεδόν ακριβές αντίγραφο (και άρα το πρωτότυπο ή κάποιο υποκατάστατο θα πρέπει να ήταν κοντά του) – και έπειτα, όσο συνέχιζε να δουλεύει τον πίνακα, και αναμφίβολα όσο αποκόμιζε περισσότερες γνώσεις σχετικά με την ιταλική τέχνη (ιδίως τη βενετσιάνικη) είτε αναθεωρούσε το προηγούμενο σχέδιό του είτε το κάλυπτε τελείως. Αυτή η νέα πληροφορία συνδέει τη γένεση του πίνακα του



12. Υπέρυθρη ανακλαστογραφία της Προσκύνησης των ποιμένων του Γκρέκο, Κίγγκστον, Agnes Etherington Art Centre.

12. Infrared reflectogram of Greco's *Adoration of the Shepherds*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre.

joyed close ties with Titian – or at least that he would have liked to enjoy close ties.

It can now be shown that El Greco undertook several of these changes while in the very process of painting the Kingston panel. With the naked eye, it has always been easy to detect considerable underdrawing on the panel. Now, through infrared reflectography, it is possible to see additional underdrawing hidden by the top layers of opaque paint – and distinctly different from it [fig. 12].³⁰ The newly revealed

30. Νιώθω υπόχρεος στον David de Witt, Έφορο Bader Ευρωπαϊκής Τέχνης στο Κέντρο Τεχνών Agnes Etherington, ο οποίος οργάνωσε τη λήψη μιας ανακλαστογραφίας, αρχικά υπό την Barbara Klempan. Στις 9 Ιουνίου 2010, ελήφθη μια δεύτερη ανακλαστογραφία υπό τους Ron Spronk και Alexander Gabov, με την υπέρυθρη κάμερα OSIRIS του Queen's University, η οποία αποκτήθηκε με τη γενναιοδωρή του δρ. Alfred Bader. Η κάμερα OSIRIS είναι εξοπλισμένη με αισθητήρα InGaAs και φακό 150 mm F/5.6 – F45 6 στοιχείων και λειτουργεί σε εύρος 900-1700 nm. Ο πίνακας καταγράφηκε σε μία εικόνα (4096 × 4096 εικονοστοιχείων).

30. I am indebted to David de Witt, Bader Curator of European Art at the Agnes Etherington Art Centre, for organizing campaigns of infrared reflectography, first with Barbara Klempan. On 9 June 2010, a second campaign took place with Ron Spronk and Alexander Gabov, using Queen's University's OSIRIS infrared camera, acquired through the generous support of Dr. Alfred Bader. The OSIRIS camera is outfitted with an InGaAs sensor and a 6 element 150 mm F/5.6 - F45 lens, and is operational in the 900-1700 nm range. The painting was documented in a single (4096 × 4096 pixel) image.

Κίνγκστον ακόμα στενότερα με το Τρίπτυχο της Μόδενας και ενισχύει την απόδοσή τους στον ίδιο καλλιτέχνη. Επιπλέον, υποδεικνύει μια χρονολογική σειρά η οποία υποστηρίζει αυτό που συμπεραίνει κανείς και με γυμνό μάτι – ότι το Τρίπτυχο της Μόδενας ζωγραφίστηκε πρώτο και έπειτα ακολούθησε ο πίνακας του Κίνγκστον. Υποδεικνύει επίσης ότι η Προσκύνηση του Κίνγκστον είναι προγενέστερη των άλλων παραλλαγών του θέματος – δεδομένου ότι οι περισσότερες μετατροπές στις συνθέσεις τους έγιναν κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης του πίνακα του Κίνγκστον. Αυτά τα συμπεράσματα με τη σειρά τους μας οδηγούν να τοποθετήσουμε την αρχή της εκτέλεσης του πίνακα του Κίνγκστον κάποια στιγμή κατά τη διάρκεια της παραμονής του Γκρέκο στη Βενετία, χρονολόγηση που συμφωνεί με το περ. 1567 των Βασιλάκη και Cormack και το περ. 1569 του Álvarez Lopera.

Περαιτέρω τεχνική εξέταση με τη μέθοδο της ακτινογραφίας αποκάλυψε ότι υπήρχαν άλλοτε μεντεσέδες κατά μήκος του δεξιού περιθωρίου της Προσκύνησης του Κίνγκστον [εικ. 13]. Η ανακάλυψη αυτή ενισχύει σαφώς την υπόθεση των Βασιλάκη και Cormack ότι οι πίνακες του Κίνγκστον και του Ηρακλείου αποτελούσαν αρχικά τα πλευρικά φύλλα ενός τριπτύχου, παρόμοιου με το Τρίπτυχο της Μόδενας. Η παρουσία μεντεσέδων υποδηλώνει επίσης ότι ο πίνακας του Κίνγκστον θεωρήθηκε ολοκληρωμένος, παρόλο που ένα μέρος της ζωγραφισμένης επιφάνειας μοιάζει ημιτελές.

Πέρα από τις αλλαγές στη σύνθεση, η Προσκύνηση του Κίνγκστον και οι άλλες παραλλαγές εμφανίζουν τουλάχιστον τρία σημαντικά χαρακτηριστικά που τις διαφοροποιούν σαφώς από την Προσκύνηση της Μόδενας. Από τεχνική άποψη, σε όλες τις παραλλαγές έχει χρησιμοποιηθεί λάδι.³¹ Υφολογικά, όλες οι παραλλαγές εμφανίζουν ενότητα τόνων. Και εικονογραφικά, ακολουθούν όλες το κείμενο του ευαγγελίου (Κατά Λουκάν, β', 8), σύμφωνα με το οποίο οι βοσκοί «ἦσαν ἐν τῇ χώρᾳ τῇ αὐτῇ ἀγραυλαῖντες καὶ φυλάσσοντες φυλακὰς τῆς νυκτὸς ἐπὶ τὴν ποιμνὴν αὐτῶν [δική μου ἢ υπογράμμιση]», και γι' αυτό εικονίζουν όλες ανεξαιρέτως μια νυχτερινή σκηνή.

Η αυγοτέμπερα χρησιμοποιούνταν παραδοσια-

underdrawing indicates that El Greco first drew the hat held by the foreground shepherd with a flat brim (as in the *Modena Triptych*), and then painted over it with a turned-up brim (as in Britto's woodcut). In addition, he first drew Mary and the two women at the right in the poses of the *Triptych*, only to modify them in the subsequent layers of paint. Much more substantially, El Greco again followed the *Modena Triptych* at the top of the panel and included the entire group of choristers in the underdrawing, but he must have found it unsatisfactory and, at some still undetermined moment, completely covered it up with the three baby angels in the midst of dramatic clouds.

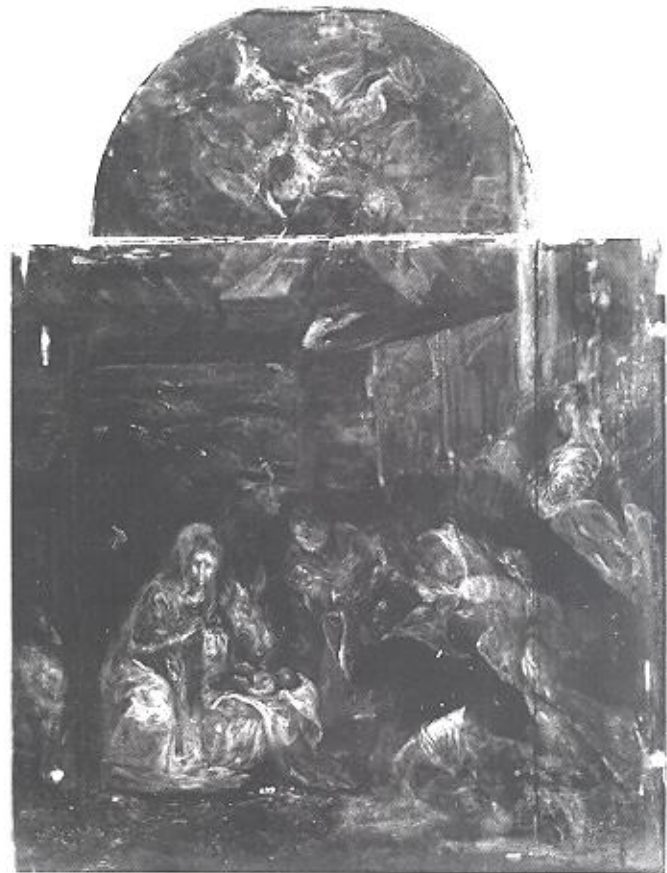
The underdrawing signifies that El Greco closely followed the *Modena Triptych* in his initial composition for the *Kingston Adoration* – as if to make an almost exact copy (and so must have had the original or some surrogate close at hand) – and then, as he continued to work on the panel, and no doubt as he gained greater knowledge of Italian art (especially Venetian art), he either revised his earlier design or obliterated it altogether. This new information ties the genesis of the *Kingston panel* even closer to the *Modena Triptych*, and reinforces the attribution of both to the same artist. In addition, it indicates a chronological sequence supporting what the naked eye has usually inferred – that the *Modena Triptych* was painted first and the *Kingston panel* followed. It also suggests that the *Kingston Adoration* predates the other variants of the subject – since most of the modifications in their compositions were actually developed during the execution of the *Kingston panel*. These deductions in turn point to a start-date for the *Kingston panel* of sometime during El Greco's Venetian sojourn, a date consistent with Vassilaki and Cormack's of c. 1567 and Álvarez Lopera's of c. 1569.

Further technical examination in the form of radiography has revealed that there were once hinges along the right margin of the *Kingston Adoration* [fig. 13]. This discovery neatly reinforces Vassilaki and Cormack's supposition that the *Kingston* and *Heraklion* paintings were originally the lateral panels of a triptych, similar to the *Modena Triptych*. The presence of hinges also implies that the *Kingston panel* was considered to have been finished, even though some of the paint surface looks incomplete today.

31. Στο βαθμό που επιβεβαιώνεται βάσει των διαθέσιμων πληροφοριών.

κά στην εικονογραφία από τον 8ο αιώνα και εξής.³² Δεδομένης της καταγωγής του, ο Γκρέκο θα είχε πιθανότατα εξοικειωθεί με τη χρήση αυτού του μέσου, και όπως θα ήταν αναμενόμενο οι δύο σωζόμενες εικόνες που φέρουν την υπογραφή του φιλοτεχνήθηκαν με τέμπρα και χρυσό. Το Τρίπτυχο της Μόδενας έγινε κι αυτό με τέμπρα. Αντίθετα, τα ώριμα έργα του Γκρέκο είναι σχεδόν όλα ζωγραφισμένα με λάδι σε καμβά, όπως συνηθίζονταν την εποχή εκείνη στη Βενετία και ολόένα και περισσότερο και αλλού στη Δύση.³³ Τα τελευταία χρόνια, εντοπίστηκε και μια μεικτή τεχνική τέμπρας και λαδιού σε αρκετά έργα του Γκρέκο, όπως στην *Ταφή του Χριστού* (Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα), στην *Άποψη του όρους και της μονής Σινά*, και στην πρόσφατα ανακαλυφθείσα *Βάπτιση* (και τα δύο στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, Ηράκλειο), στον *Θρήνο* (Museum of Art, Φιλαδέλφεια) και τη *Λατρεία του Ονόματος του Ιησού* (National Gallery, Λονδίνο). Μπορούμε να υποθέσουμε ότι και ο πίνακας του Κίνγκστον έγινε με μεικτή τεχνική, λείπουν όμως οι αποδείξεις γιατί η στρώση του χρώματος δεν έχει ακόμα αναλυθεί επιστημονικά. Ωστόσο, ο τρόπος που χειρίστηκε το χρώμα – από τα νευρικά, τρεμουλιαστά φωτεινά σημεία ως τις σκοτεινές ματ περιοχές – ταιριάζει πολύ με τους πίνακες που μόλις αναφέραμε. Τα καλλιγραφικά φωτισματα στο μανίκι του βοσκού δίπλα στο βόδι, παραδείγματα χάρη, μοιάζουν με το πέπλο της γυναίκας πίσω από τη λιπόθυμη Παρθένο στην *Ταφή του Χριστού*, όπως και τα ακτινοβόλα σύννεφα με τις έντονα αναμειγμένες υφές έχουν αναλογίες με τον δραματικό ουρανό του *Όρους Σινά*.³⁴

Υφολογικά, όλες οι παραλλαγές της *Προσκύνη-*



13. X-ραδιογράφημα της Προσκύνησης των ποιμένων, του Γκρέκο, Κίνγκστον, Agnes Etherington Art Centre.

13. X-radiograph of Greco's *Adoration of the Shepherds*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre.

In addition to the compositional changes, the Kingston *Adoration* and the other variants involve at least three major traits that clearly distinguish them from the Modena *Adoration*. Technically, all the variants exploit at least the partial use of oil paint.³¹ Stylistically, all the variants present a tonal unity. And iconographically, all of them follow the Gospel passage (Luke, 2:8), which says that the shepherds were “keeping watch over their flock *by night* [my emphasis],” and thus depict a nocturne, unequivocally.

Egg tempera was typically used to paint icons from the eighth century on.³² Given his origins, El

31. Inasmuch as it can be ascertained from the available information.

32. R. Cormack, *Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds*, London, 1997, p. 72.

32. R. Cormack, *Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds*, Λονδίνο, 1997, σελ. 72.

33. H. E. Harris, «Spanish Painting from Morales to Goya in The National Gallery of Scotland», *Burlington Magazine*, XCIII, 1951, σελ. 313, σημειώνει ότι η Προσκύνηση των ποιμένων του δούκα του Μπακλού θα πρέπει να είναι ένας από τους παλαιότερους σωζόμενους καμβάδες του Γκρέκο.

34. Θα ήταν βολικό να θεωρήσουμε ότι τα έργα αυτά ανήκουν σε μια μεταβατική φάση της εξέλιξης της τεχντροπίας του Γκρέκο – και ότι κατά συνέπεια χρονολογούνται σε μια σχετικά σύνταξη και σαφώς καθορισμένη χρονική περίοδο – όμως αυτό θα ήταν υπεραπλούστευση. Αντίθετως, υφολογικοί και άλλοι παράγοντες δείχνουν ότι οι πίνακες με τη μεικτή τεχνική έγι-

σης της Μόδενας παρουσιάζουν μια νέα τονική συνοχή, από το λαμπρότερο φως ως τη σκοτεινότερη σκιά. Και ενώ ίσως ο Γκρέκο να μην κατάφερε να είναι απολύτως συνεπής, είναι προφανές ότι προσπαθούσε να συσχετίσει λογικά τις πηγές του φωτός με τα περιβάλλοντα τρισδιάστατα στερεά σώματα. Η ειρωνεία είναι ωστόσο ότι οι δύο βασικές πηγές φωτός είναι υπερφυσικές: τα ουράνια και ο γυμνός μικρός Χριστός. Έτσι, ο μικρός Χριστός που αστράφτει ολόκληρος φωτίζει τη δεξιά πλευρά του κόκκινου ενδύματος της Μαρίας και την κάτω πλευρά του δεξιού χεριού και του μανικιού της (αφού βρίσκεται αριστερά και πάνω από τον Χριστό), αλλά φωτίζει επίσης την αριστερή άκρη του χεριού του γονατιστού βοσκού και την κορυφή του γονάτου του (γιατί βρίσκεται δεξιά του Χριστού). Το νέο ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τη νατουραλιστική απεικόνιση φαίνεται και στον κίονα στα δεξιά, που είναι ζωγραφισμένος με μια σταδιακή μετάβαση από το φως στο σκοτάδι, αντί της επίπεδης κάθετης φωτεινής λωρίδας στην Προσκύνηση της Μόδενας.

Η χρήση του υπερφυσικού φωτισμού και η προσπάθεια να επιτευχθεί τονική ενότητα θα πρέπει να συνέπεσαν με την απόφαση του Γκρέκο να εικονίσει την Προσκύνηση νύχτα. Ενώ τα χαρακτηριστικά του Μπρίττο (με βάση το έργο του Τισιανού) και του Μποναζόνε εικονίζουν και νυχτερινό θέμα, ο Γκρέκο είχε αγνοήσει τελείως αυτή την πλευρά τους στην Προσκύνηση της Μόδενας. Σε όλες όμως τις παραλλαγές αυτού του θέματος αποτελεί ένα διαφοροποιητικό γνώρισμα. Η νυχτερινή αφήγηση αφενός είναι πιστή με το χωρίο του Λουκά που αναφέρεται στην Προσκύνηση και αφετέρου ακολουθεί μια μόδα που κέρδιζε γοργά έδαφος στη Βενετία, όπως δείχνει το παράδειγμα του ίδιου του Τισιανού. Η Προσκύνηση του Κίνγκστον θα πρέπει μάλιστα να θεωρηθεί σημείο καμπής στην ολόενα και εντονότερη προτίμηση που δείχνει ο Γκρέκο για την απεικόνιση νυχτερινών σκηνών.

Τα κείμενα της γραμματείας αποτέλεσαν αναμφίβολα την έμπνευση για τον υπερφυσικό φωτισμό, κι άλλοι όμως καλλιτέχνες από καιρό ζωγράφιζαν κατ'

Greco would have soon acquired a facility in handling the medium, and predictably the two surviving icons signed by him are executed in tempera and gold. The *Modena Triptych* is also done in tempera. In contrast, El Greco's mature works are almost all painted in oil on canvas, in common with contemporary practice in Venice and increasingly elsewhere in the West.³³ In recent years a mixed technique of tempera and oil has also been identified in a number of El Greco's panel paintings, including *The Entombment of Christ* (Alexandros Soutzos Museum, Athens), *A View of Mount Sinai* and the recently discovered *Baptism* (both in the Historical Museum of Crete, Heraklion), *The Lamentation* (Museum of Art, Philadelphia) and *The Adoration of the Name of Jesus* (National Gallery, London). It may be assumed that the Kingston panel was also executed in a mixed technique, but proof is lacking because its paint layer has not yet been scientifically analyzed. Nonetheless, its handling – from nervous, flickering highlights to solid matte areas – fits nicely with the paintings just mentioned. The calligraphic highlights on the sleeve of the shepherd beside the ox, for instance, are comparable to the woman's veil behind the swooning Virgin in *The Entombment of Christ*, just as the refulgent clouds with their densely fused textures are analogous to the dramatic sky of the *Mount Sinai*.³⁴

Stylistically, all the variants of the *Modena Adoration* possess a new tonal coherence, from the highest light to the darkest shadow. While El Greco may not have achieved total consistency, he was now obviously attempting to relate the light sources logically to the surrounding three-dimensional solids. Ironically, however, the two major sources of light are supernat-

33. E. Harris, "Spanish Painting from Morales to Goya in The National Gallery of Scotland," *Burlington Magazine*, XCIII, 1951, p. 313, noted that the Duke of Buccleuch's *Adoration of the Shepherds* must be amongst El Greco's earliest surviving canvases.

34. It would be convenient to think that these paintings belonged to a transitional stage in El Greco's technical development – and so date to a relatively brief and well-defined period – but that would be an oversimplification. Instead, stylistic and other factors imply that the mixed-technique panels were executed over a number of years, perhaps as much as a decade. For additional information, see A. Massing, "On the Relationship Between El Greco's Small-scale Paintings and His Larger Works," in *El Greco's Studio*, *op. cit.* (note 4), pp. 355-83.

ναν κατά τη διάρκεια αρκετών ετών, ίσως και μιας δεκαετίας. Για επιπλέον πληροφορίες, βλ. A. Massing, «On the Relationship Between El Greco's Small-scale Paintings and His Larger Works», στο N. Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco's Studio*, 6.π., σελ. 355-383.

αυτόν τον τρόπο τις νυχτερινές Γεννήσεις τους. Ήταν κοινός τόπος η ταύτιση του Ιησού Χριστού με το φως, και η καλύτερη διατύπωση αυτού προέρχεται από τον ίδιο τον Χριστό (Κατά Ιωάννην, γ', 12): «ἐγὼ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσῃ ἐν τῇ σκοτίᾳ, ἀλλ' ἔξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς».³⁵ Επιπλέον, ο Γκρέκο πιθανόν γνώριζε την πιο συγκεκριμένη, μη βιβλική πηγή σχετικά με τη Γέννηση, τις Αποκαλύψεις της αγίας Μπριγκίτας της Σουηδίας, είτε ερχόμενος άμεσα σε επαφή με το κείμενο είτε μέσω της απεικόνισής του σε άλλα έργα τέχνης.³⁶ Το σημαντικό στοιχείο είναι το φως που εκπηγάζει ως θεϊκή λάμψη (splendor divinus) από τον νεογέννητο Χριστό και είναι λαμπρότερο από κάθε άλλο υλικό φως (splendor materialis), παρόλο που ο Γκρέκο παρέλειψε το κερὶ που συνήθως κρατά ο Ιωσήφ (ή κάποιος άλλος παριστάμενος), απεικόνιση του υλικού φωτός.

Στη Βενετία ο Γκρέκο θα είχε πολλές ευκαιρίες να δει ή τουλάχιστον να ακούσει σχετικά με το ολοένα και μεγαλύτερο πλήθος νυχτερινών σκηνών. Στις αρχές του 16ου αιώνα η Ιζαμπέλλα ντ' Έστε λαχταρούσε να αποκτήσει «una notte» του Τζορτζόνε, και η Προσκύνηση των ποιμένων του Τισιανού για τον δούκα του Ουρμπίνο του 1532-33 είναι σίγουρο ότι εικονιζόταν νύχτα.³⁷ Ταυτόχρονα, ήταν τεράστια

ural: the heavens above and the naked Christ Child. The Christ Child's all-embracing radiance thus illuminates the right-hand side of Mary's red gown and the underside of her right hand and sleeve (because she is located to the left of and above the Christ Child), but it illuminates the left edge of the kneeling shepherd's arm and the top of his knee (because he is located to the right of the Christ Child). The artist's new interest in naturalistic modelling is also seen in the engaged column at the right, painted with a gradual transition from light to dark instead of the flat vertical ribbon of highlight in the Modena *Adoration*.

El Greco's introduction of supernatural lighting and endeavours to create a tonal unity must have coincided with his decision to depict the *Adoration* at night. While the prints by Britto (after Titian) and Bonasone both show the subject at night, El Greco completely ignored this aspect of their designs in the Modena *Adoration*. But in all his variants of the subject, it is a distinguishing feature. As such, the nocturnal narrative both complies with Luke's scriptural passage of the *Adoration* and conforms to a fashion quickly gaining currency in Venice, exemplified by Titian himself. The Kingston *Adoration* should indeed be seen as a milestone in El Greco's accelerating predilection for painting scenes at night.

Literary texts were undoubtedly the inspiration for the supernatural light, but artists had already been painting such effects in their nocturnal Nativities for some time. It was a commonplace to equate Jesus Christ with light, the best known utterance coming from Christ himself (John, 8:12): "I am the light of the world: he that followeth me shall not walk in darkness, but shall have the light of life."³⁵ In addition, El Gre-

35. Σε θρησκευτικά κείμενα που είναι πιο κοντά στην εποχή του Γκρέκο, η μεταφορική χρήση της έννοιας του φωτός εξακολουθούσε να παίζει σημαντικό ρητορικό ρόλο. Η Δεύτερη Συνεδρία (Νανοικάρως 1546) σχετικά με τους Κανόνες και τα Διατάγματα της Συνόδου του Τριδέντου, που γνωρίζουμε ότι υπήρχε (τουλάχιστον αργότερα) στη βιβλιοθήκη του Γκρέκο, ξεκινά έτσι: «Η Ιερά Σύνοδος του Τριδέντου [...] αναγνωρίζει [...] ότι πάσα δόξα αγαθή και παν δώρημα τέλειον άνωθεν εστί καταβαίνον από του Πατρός των φάτων [...]» και συνεχίζει λέγοντας «Επιπλέον, δεδομένου και ότι αποτελεί πρωταρχική φροντίδα, μέριμνα και πρόθεση της ιεράς αυτής Συνόδου να διαλυθεί το σκοτάδι της αίρεσης, που για τόσα χρόνια καλύπτει τη γη, και να λάμψει με μεγαλοπρέπεια και αγνότητα το φως της Καθολικής αλήθειας, με τη βοήθεια του Ιησού Χριστού που είναι το αίσθητό φως [...]» (*Canons and Decrees of the Council of Trent, Original Text with English Translation*, επιμ. Η. J. Schroeder, Σεν Λούις και Λονδίνο, 1941, σελ. 12).

36. Schiller, *Iconography of Christian Art*, ό.π., σελ. 78-80.

37. Βλ. J. Anderson, *Giorgione, The Painter of Poetic Brevity*. Παρίσι, Νέα Υόρκη, 1997, σελ. 17, 129, 149, 184, 294-296, 362 (έγγραφο). Η αίσθηση ότι η Προσκύνηση του Τισιανού απεικονίζει νυχτερινή σκηνή, τονίζεται συχνά σε παλαιότερες απογραφές: «dipintovi di mano di Tiziano finto di notte, la Natività di Nostro Signore» (απογραφή του 1692), *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, ό.π., σελ. 98.

35. In religious texts much closer to El Greco's time, the metaphor of light continued to play a significant rhetorical role. The Second Session (January 1546) of the *Canons and Decrees of the Council of Trent, Original Text with English Translation*, ed. H. J. Schroeder, St Louis and London, 1941, p. 12, which is known to have been (at least later) in El Greco's library, thus begins: "The holy Council of Trent ... recognizing ... that every best gift and every perfect gift is from above, coming down from the Father of lights ...", and goes on to say: "Moreover, since it is the chief care, solicitude and intention of this holy council that the darkness of heresies, which for so many years has covered the earth, being dispelled, the light of Catholic truth may, with the aid of Jesus Christ, who is the true light, shine forth in splendour and purity ..."



14. Αντρέα Σκιαβόνε, Η προσκύνηση των ποιμένων, περ. 1552-1553, λάδι σε ξύλο, 95 × 226 εκ., Βενετία, εκκλησία της Santa Maria del Carmine.

14. Andrea Schiavone, *The Adoration of the Shepherds*, 1552-1553, oil on panel, 95 × 226 cm, Venice, Chiesa di Santa Maria del Carmine.

η συνεισφορά εμπειρότατων καλλιτεχνών από την ηπειρωτική χώρα στη μόδα των νυχτερινών σκηνών. Πρώτος μεταξύ αυτών ο Λορέντσο Λόττο που είχε ζωγραφίσει πλήθος ευφάνταστων νυχτερινών Γεννήσεων, οι οποίες προορίζονταν όλες εμφανώς για ιδιωτικούς χώρους, τόσο στην terra ferma όσο και στην ίδια τη Βενετία. Ο Τζοβάννι Τζερόλαμο Σαβόλντο ήταν επίσης γνωστός για τις νυχτερινές σκηνές που ζωγράφιζε. Μέχρι τα μέσα του αιώνα, μια νέα γενιά Βενετσιάνων καλλιτεχνών είχε αρχίσει να ειδικεύεται στις νυχτερινές σκηνές, σε έργα που προορίζονταν τόσο για ιδιωτικούς όσο και για δημόσιους χώρους,

co would have been familiar with the more specific, non-biblical source for the Nativity, the *Revelations* of St. Bridget of Sweden, either through direct knowledge of the text or its depiction in other works of art.³⁶ The significant element is the light that emanates as divine radiance (*splendor divinus*) from the newborn Christ Child and outshines all material light (*splendor materialis*), even though El Greco omitted the candle usually held by Joseph (or another attendant) to represent the latter.

36. Schiller, *op. cit.* (note 17), pp. 78-80.



Μεταξύ αυτών, ο Αντρέα Σκιαβόνε, που είχε γνωρίσει τον Λόττο, ζωγράφησε μια έντονα νυχτερινή Προσκύνηση των ποιμένων για μία από τις πρώτες παραγγελίες του για τον εξώστη της χορωδίας στην εκκλησία της Κάρμινε στη Βενετία [εικ. 14].³⁸ Χρονο-

38. Τον Μάρτιο του 1547 ο Λόττο εξόργησε ένα δάνειο στον Σκιαβόνε. F. L. Richardson. *Andrea Schiavone*. Οξφόρδη, 1980. σελ. 8. Για τους πίνακες στην εκκλησία της Κάρμινε, βλ., ό.π., 56-57, 148-151, αρ. 240-242, και L. F. Ghensi. «Una data per le tavole di Andrea Schiavone ai Carmini». *Arte Veneta*, 49, 1996. σελ. 54-59. Η Προσκύνηση πλαισιωνόταν στα αριστερά από έναν νυχτερινό Ευαγγελισμό και μια νυχτερινή Προσκύνηση των Μάγων στα δεξιά του παραπέτου του εξώστη στραμμένη προς τη βασική είσοδο της εκκλησίας. Ο εξώστης καταδαφίστηκε το 1653, όμως η Προσκύνηση των ποιμένων του Σκιαβόνε τοποθετήθηκε και πάλι στη δεξιά cantoria της εκκλησίας της Κάρμινε, όπου και παραμένει.

In Venice, El Greco would have had ample opportunity to see, or at least hear about, a growing number of night scenes. Early in the sixteenth century, Isabella d'Este had yearned to acquire *Una Notte* by Giorgione, and Titian's *Adoration of the Shepherds* for the Duke of Urbino of 1532-33 was certainly shown at night.³⁷ At the same time, artists who had had extensive experience on the mainland contributed hugely to the fashion for nocturnes. Foremost among these, Lorenzo Lotto had completed a number of imaginative noc-

37. See J. Anderson, *Giorgione, The Painter of Poetic Brevity*, Paris, New York, 1997, pp. 17, 129, 149, 184, 294-96, 362 (documents). The night effect of Titian's *Adoration* was frequently emphasized in early inventories: "dipintovi di mano di Tiziano finto di notte, la Natività di Nostro Signore" (inventory of 1692); *Tiziano nelle Gallerie fiorentine, op. cit.* (note 20), p. 98.

λογημένη το 1552-1553, η Προσκύνηση του Σκιαβόνε περιλαμβάνει χαρακτηριστικά όπως η απόδοση της Μαρίας (που τελικά προέρχεται από την ξυλογραφία του Μπρίττο με πρότυπο τον Τισιανό) που έχουν τις αναλογίες τους στην Προσκύνηση της Μόδενας, όμως ο νυχτερινός ουρανός και η θερμή λάμψη του χρώματος πηγαίνουν ένα βήμα παραπέρα προαναγγέλλοντας τις μετέπειτα παραλλαγές του θέματος από τον Γκρέκο. Και το λαγωνικό στα αριστερά εμφανίζεται σχεδόν απaráλλακτο με εκείνο στις Προσκυνήσεις του Κίνγκστον και του Σαν Ντιέγκο.³⁹ Επιπλέον, οι έντονοι πινελιές, για τις οποίες ο Ριντόλφι ισχυρίστηκε (σχεδόν έναν αιώνα αργότερα) ότι ήταν υπερβολικά εμφανικές και φαίνονται καλύτερα από απόσταση, είναι βέβαιο ότι θα άρεσαν στον Θεοτοκόπουλο.⁴⁰

Ο Τιντορέττο και ο Γιακόπο Μπασσάνο είχαν επίσης ασχοληθεί με τη δημιουργία νυχτερινών σκηνών καθώς και με την απεικόνιση της Προσκύνησης των ποιμένων. Γι' αυτό αναφέρονται συχνά ως πρότυπα του Γκρέκο, όμως μια προσεκτικότερη εξέταση της χρονολογικής σειράς των αντίστοιχων έργων δείχνει πως τα στοιχεία που θεωρείται ότι τους συνδέουν δεν είναι τόσο σχετικά σε αυτήν την περίπτωση. Δεν αμφισβητείται ο θαυμασμός που έτρεφε ο Γκρέκο για τον Τιντορέττο, του οποίου την τεραστίων διαστάσεων Σταύρωση (1565) στη Scuola Grande di San Rocco, που μόλις είχε ολοκληρωθεί, θα αποκαλούσε αργότερα «La mayor pintura que ay oy en el mundo».⁴¹ Πιο συγκεκριμένα, ο Κρητικός πρέπει να ήταν συνε-

tural *Nativities*, evidently all for domestic settings, both on the *terra ferma* and in Venice itself. Giovanni Gerolamo Savoldo, too, was known for his nocturnes. And by the middle of the century, a new generation of Venetian artists was beginning to specialize in night scenes, both for private and public settings. Among such artists, Andrea Schiavone, who had known Lotto, painted a conspicuous nocturnal *Adoration of the Shepherds* in one of his first public commissions, the choir loft in the church of the Carmine in Venice [fig. 14].³⁸ Dating from 1552-1553, Schiavone's *Adoration* includes such features as the interpretation of Mary (ultimately derived from Britto's woodcut after Titian) that find echoes in the Modena *Adoration*, but the night sky and the warm glow of the colour even go further in anticipating El Greco's subsequent variants of the subject. And the greyhound at the left reappears almost exactly as in the Kingston and San Diego *Adorations*.³⁹ In addition, the vigorous brushwork, which Ridolfi (almost a century later) claimed was too emphatic and better seen at a distance, would surely have appealed to El Greco.⁴⁰

Tintoretto and Jacopo Bassano were also engaged in creating similar painterly effects and in depicting the *Adoration of the Shepherds*. As such, they are often

39. Το λαγωνικό δεν είναι άγνωστο ως βοηθητικό όργανο των βοσκών, όπως δείχνει και η Προσκύνηση των ποιμένων του Βιντσέντζο Κατένα, που συνήθως χρονολογείται στις αρχές της δεκαετίας του 1520 και βρίσκεται στο Metropolitan Museum of Art της Νέας Υόρκης (69.123).

40. Ridolfi, 1648, I, σελ. 251. «mà per ben goder quell'opera [ιδίως εκείνο κάτω από τον εξώστη, που πλέον έχει χαθεί] vi si converrebbe maggior distanza, distinguendosi per la vicinanza troppo le pennellate». Ένας άλλος καμβάς του Σκιαβόνε που σίγουρα είχε αρέσει στον Γκρέκο είναι η Προσκύνηση των ποιμένων που βρίσκεται στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης, αρ. απ. 47. Ο Richardson, *Andrea Schiavone*, ό.π., σελ. 63-64, 184-185, αρ. 314 (χωρίς εικονογράφηση), χρονολογεί τον πίνακα περίπου στο 1560 και τον αποκαλεί «άμεσο πρόδρομο των νυχτερινών Γεννήσεων του Γκρέκο». Ο E. Waterhouse, «El Greco's Italian Period», *Art Studies*, 8, 1930, σελ. 67-68, σωστά παρατηρεί ότι ο Σκιαβόνε ήταν για τον Γκρέκο πιο σημαντικός από τον Γιακόπο Μπασσάνο.

41. X. de Salas / F. Marías, *El Greco y el arte de su tiempo - las notas de El Greco a Vasari*, Μαδρίτη, 1992, σελ. 103.

38. In March 1547 Lotto repaid a loan to Schiavone; F. L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford, 1980, p. 8. For the paintings in the Carmine, see, *ibid.*, 56-57, 148-151, nos. 240-242; and L. F. Ghersi, "Una data per le tavole di Andrea Schiavone al Carmine," *Arte Veneta*, 49, 1996, pp. 54-59. The *Adoration* was flanked by a nocturnal *Annunciation* at the left and a nocturnal *Adoration of the Magi* at the right on the loft's parapet facing the church's main entrance. The loft was dismantled in 1653, but Schiavone's *Adoration of the Shepherds* was reinstalled on the Carmine's right-hand cantoria, where it remains.

39. A greyhound is not an unknown adjunct of the shepherds, as shown by Vincenzo Catena's *Adoration of the Shepherds*, usually dated to the early 1520s, in the Metropolitan Museum of Art (69.123).

40. Ridolfi, 1648, I, p. 251, "mà per ben goder quell'opera [specifically that under the loft, now lost] vi si converrebbe maggior distanza, distinguendosi per la vicinanza troppo le pennellate." Another canvas by Schiavone that would surely have appealed to El Greco is the *Adoration of the Shepherds* in the Kunsthistorisches Museum, Vienna, Inv. No. 47. Richardson, *op. cit.* (note 38), pp. 63-64, 184-185, no. 314 (not illustrated), dates the painting to about 1560 and calls it "a direct precursor of El Greco's nocturnal *Nativities*." E. Waterhouse, "El Greco's Italian Period," *Art Studies*, 8, 1930, pp. 67-8, astutely remarked that Schiavone was more important than Jacopo Bassano for El Greco.

παρμένος από την παρορμητική τεχνική με την οποία ο Τιντορέττο χρησιμοποιούσε το λάδι στον καμβά. Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι, από τα τέλη της δεκαετίας του 1540, ο Τιντορέττο απεικόνιζε μεγάλης κλίμακας θρησκευτικά θέματα ως δραματικές νυχτερινές σκηνές – όπως στο *Ο Άγιος Ρόκκος θεραπεύει τα θύματα της πανώλης στην εκκλησία του Αγίου Ρόκκου* – είναι όμως σημαντικό ότι το θέμα της Προσκύνησης των ποιμένων δεν φαίνεται να ήταν ένα από αυτά.⁴² Ακόμα και αργότερα από το 1578 έως το 1581, όταν ο Τιντορέττο ζωγράφισε μια τεράστια και πρωτότυπη Προσκύνηση των ποιμένων για έναν πλευρικό τοίχο στη Sala Superiore της Scuola Grande di San Rocco, δεν ήταν απόλυτα συνεπής με το νυχτερινό θέμα.⁴³

Αντίθετα, ο Γιάκοπο Μπασσάνο, όπως και ο Γκρέκο, ζωγράφιζε τους βρασμούς της Βηθλεέμ σε ολόκληρη τη ζωή του. Οι παλαιότερες εκδοχές του, σε οριζόντιο σχήμα, προορίζονταν προφανώς όλες για μη εκκλησιαστικά περιβάλλοντα, και βασιζόνταν και αυτές σε μεγάλο βαθμό στην ξυλογραφία του Μπρίττο με πρότυπο την Προσκύνηση του Τισιανού.⁴⁴ Μόλις το 1568 (περίπου τριάντα χρόνια αφού ζωγράφισε αυτό το θέμα για πρώτη φορά), ανέλαβε ο Μπασσάνο μια Προσκύνηση των ποιμένων για θρησκευτικό χώρο, το αλτάρι της εκκλησίας του Αγίου Ιωσήφ στην πατρίδα του, το Μπασσάνο ντελ Γκράπα [εικ. 15].⁴⁵ Ήταν αριβώς η εποχή που ο Θεοτοκόπουλος βρισκόταν στη Βενετία και πιθανότατα ο νεαρός Κρητικός να είχε διανύσει τα πενήντα χιλιόμετρα βορειοδυτικά

cited as models for El Greco, but a closer examination of the relevant chronology suggests that these perceived connections are less apposite in the present instance. There can be no doubt about El Greco's admiration for Tintoretto, whose enormous and recently completed *Crucifixion* (1565), in the Scuola Grande di San Rocco, he later called: "*La mejor pintura que ay oy en el mundo*."⁴¹ In particular, the Cretan must have looked with fascination at Tintoretto's impetuous technique of applying oil paint to canvas. It is also pertinent that since the late 1540s Tintoretto had been interpreting large-scale religious subjects as dramatic nocturnes – such as his *Saint Roch Healing the Plague-Stricken* in the church of San Rocco – but it is significant that the theme of the Adoration of the Shepherds seems not to have been among them.⁴² Even as late as 1578 to 1581, when Tintoretto painted an enormous and novel *Adoration of the Shepherds* for a side wall in the Sala Superiore of the Scuola Grande di San Rocco, he did not produce a thoroughly consistent nocturne.⁴³

In contrast, Jacopo Bassano, like El Greco, depicted the Bethlehem shepherds throughout his entire life. His earliest interpretations, horizontal in format and all apparently destined for secular settings, also relied heavily on Britto's woodcut after Titian's *Adoration*.⁴⁴ Only in 1568 (some thirty years after he first depicted the subject) did Bassano undertake an *Adoration of the Shepherds* for a religious setting, the high altar of the church of San Giuseppe in his native Bassano [fig. 15].⁴⁵ This was exactly when El Greco

42. Για τις νυχτερινές σκηνές του Τιντορέττο, βλ. P. Rossi, «In margine a una monografia su Andrea Schiavone e qualche aggiunta al catalogo dell'artista», *Arte Veneta*, 34, 1980, σελ. 86-88, και R. Pallucchini και P. Rossi, «Il gruppo di opere del 1549-1550 e la nuova ricerca luministica», στο *Tintoretto, le opere sacre e profane*, I, Μιλάνο, 1982, σελ. 40-41 (ειδικά για τη σχέση του Αγίου Ρόκκου του Τιντορέττο και του Αγίου Λαυρεντίου του Τισιανού στην εκκλησία των Crociferi).

43. Βλ. T. Nichols, *Tintoretto, Tradition and Identity*, Λονδίνο, 1999, σελ. 199. Παρότι ο νεογέννητος Χριστός εικονίζεται να εκπέμπει ακτίνες φωτός, αυτές δεν φωτίζουν κάποια από τις παρακείμενες επιφάνειες (επειδή είναι υπερφυσικές).

44. Βλ. Rearick, «Tiziano e Jacopo Bassano», ό.π., σελ. 372, και D. Ekserdjian, «The Early El Greco and His Sculptural Sources», στο *El Greco's Studio*, ό.π., σελ. 174-177.

45. Για τον πίνακα στο αλτάρι, βλ. W. R. Rearick, «The Life and Works of Jacopo dal Ponte, called Bassano c. 1510-1592», στο *Jacopo Bassano, c. 1510-1592. Κατάλογος έκθεσης*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1993, σελ. 120-122, και ό.π., I, A. Vinco da Sesso, σελ. 375-377, αρ. 46.

41. X. de Salas / F. Marías, *El Greco y el arte de su tiempo - las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, 1992, p. 103.

42. For Tintoretto's night scenes, see P. Rossi, "In margine a una monografia su Andrea Schiavone e qualche aggiunta al catalogo dell'artista," *Arte Veneta*, 34, 1980, pp. 86-88; and R. Pallucchini and P. Rossi, "Il gruppo di opere del 1549-1550 e la nuova ricerca luministica," in *Tintoretto, le opere sacre e profane*, I, Milan, 1982, pp. 40-41 (especially on the relationship between Tintoretto's *Saint Roch* and Titian's *Crociferi Saint Lawrence*).

43. See T. Nichols, *Tintoretto, Tradition and Identity*, London, 1999, p. 199. Although the newborn Christ Child is shown emitting rays of light, they do not (because they are supernatural?) illuminate any surrounding surface.

44. See Rearick, *op. cit.*, 1980 (note 21), p. 372; and D. Ekserdjian, "The Early El Greco and His Sculptural Sources," in *El Greco's Studio* (note 4), pp. 174-77.

45. For the altarpiece, see W. R. Rearick, "The Life and Works of Jacopo dal Ponte, called Bassano c. 1510-1592," in *Jacopo Bassano*,

παρμένος από την παρορμητική τεχνική με την οποία ο Τιντορέττο χρησιμοποιούσε το λάδι στον καμβά. Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι, από τα τέλη της δεκαετίας του 1540, ο Τιντορέττο απεικόνιζε μεγάλης κλίμακας θρησκευτικά θέματα ως δραματικές νυχτερινές σκηνές – όπως στο *Ο Άγιος Ρόκκος θεραπεύει τα θήματα της πανώλης στην εκκλησία του Αγίου Ρόκκου* –, είναι όμως σημαντικό ότι το θέμα της Προσκύνησης των ποιμένων δεν φαίνεται να ήταν ένα από αυτά.⁴² Ακόμα και αργότερα από το 1578 ως το 1581, όταν ο Τιντορέττο ζωγράφισε μια τεράστια και πρωτότυπη Προσκύνηση των ποιμένων για έναν πλευρικό τοίχο στη Sala Superiore της Scuola Grande di San Rocco, δεν ήταν απόλυτα συνεπής με το νυχτερινό θέμα.⁴³

Αντίθετα, ο Γιάκοπο Μπασσάνο, όπως και ο Γκρέκο, ζωγράφιζε τους βοσκούς της Βηθλεέμ σε ολόκληρη τη ζωή του. Οι παλαιότερες εκδοχές του, σε οριζόντιο σχήμα, προορίζονταν προφανώς όλες για μη εκκλησιαστικά περιβάλλοντα, και βασιζόνταν και αυτές σε μεγάλο βαθμό στην ξυλογραφία του Μπρίττο με πρότυπο την Προσκύνηση του Τισιανού.⁴⁴ Μόλις το 1568 (περίπου τριάντα χρόνια αφού ζωγράφισε αυτό το θέμα για πρώτη φορά), ανέλαβε ο Μπασσάνο μια Προσκύνηση των ποιμένων για θρησκευτικό χώρο, το αλτάρι της εκκλησίας του Αγίου Ιωσήφ στην πατρίδα του, το Μπασσάνο ντελ Γκράπα [εικ. 15].⁴⁵ Ήταν ακριβώς η εποχή που ο Θεοτοκόπουλος βρισκόταν στη Βενετία και πιθανότατα ο νεαρός Κρητικός να είχε διανύσει τα πενήντα χιλιόμετρα βορειοδυτικά

cited as models for El Greco, but a closer examination of the relevant chronology suggests that these perceived connections are less apposite in the present instance. There can be no doubt about El Greco's admiration for Tintoretto, whose enormous and recently completed *Crucifixion* (1565), in the Scuola Grande di San Rocco, he later called: "*La meyor pintura que ay oy en el mundo*."⁴¹ In particular, the Cretan must have looked with fascination at Tintoretto's impetuous technique of applying oil paint to canvas. It is also pertinent that since the late 1540s Tintoretto had been interpreting large-scale religious subjects as dramatic nocturnes – such as his *Saint Roch Healing the Plague-Stricken* in the church of San Rocco – but it is significant that the theme of the Adoration of the Shepherds seems not to have been among them.⁴² Even as late as 1578 to 1581, when Tintoretto painted an enormous and novel *Adoration of the Shepherds* for a side wall in the Sala Superiore of the Scuola Grande di San Rocco, he did not produce a thoroughly consistent nocturne.⁴³

In contrast, Jacopo Bassano, like El Greco, depicted the Bethlehem shepherds throughout his entire life. His earliest interpretations, horizontal in format and all apparently destined for secular settings, also relied heavily on Britto's woodcut after Titian's *Adoration*.⁴⁴ Only in 1568 (some thirty years after he first depicted the subject) did Bassano undertake an *Adoration of the Shepherds* for a religious setting, the high altar of the church of San Giuseppe in his native Bassano [fig. 15].⁴⁵ This was exactly when El Greco

42. Για τις νυχτερινές σκηνές του Τιντορέττο, βλ. P. Rossi, «In margine a una monografia su Andrea Schiavone e qualche aggiunta al catalogo dell'artista», *Arte Veneta*, 34, 1980, σελ. 86-88, και R. Pallucchini και P. Rossi, «Il gruppo di opere del 1549-1550 e la nuova ricerca luministica», στο *Tintoretto, le opere sacre e profane*, I, Μιλάνο, 1982, σελ. 40-41 (ειδικά για τη σχέση του Αγίου Ρόκκου του Τιντορέττο και του Αγίου Λαυρεντίου του Τισιανού στην εκκλησία των Crociferi).

43. Βλ. T. Nichols, *Tintoretto, Tradition and Identity*, Λονδίνο, 1999, σελ. 199. Παρότι ο νεογέννητος Χριστός εικονίζεται να εκπέμπει ακτίνες φωτός, αυτές δεν φωτίζουν κάποια από τις παρακείμενες επιφάνειες (επειδή είναι υπερφυσικές).

44. Βλ. Rearick, «Titiano e Jacopo Bassano», *ό.π.*, σελ. 372, και D. Ekserdjian, «The Early El Greco and His Sculptural Sources», στο *El Greco's Studio*, *ό.π.*, σελ. 174-177.

45. Για τον πίνακα στο αλτάρι, βλ. W. R. Rearick, «The Life and Works of Jacopo dal Ponte, called Bassano c. 1510-1592», στο *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, Κατάλογος έκθεσης, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1993, σελ. 120-122, και *ό.π.*, L. A. Vinco da Sesso, σελ. 375-377, αρ. 46.

41. X. de Salas / F. Marias, *El Greco y el arte de su tiempo - las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, 1992, p. 103.

42. For Tintoretto's night scenes, see P. Rossi, "In margine a una monografia su Andrea Schiavone e qualche aggiunta al catalogo dell'artista," *Arte Veneta*, 34, 1980, pp. 86-88; and R. Pallucchini and P. Rossi, "Il gruppo di opere del 1549-1550 e la nuova ricerca luministica," in *Tintoretto, le opere sacre e profane*, I, Milan, 1982, pp. 40-41 (especially on the relationship between Tintoretto's *Saint Roch* and Titian's *Crociferi Saint Lawrence*).

43. See T. Nichols, *Tintoretto, Tradition and Identity*, London, 1999, p. 199. Although the newborn Christ Child is shown emitting rays of light, they do not (because they are supernatural?) illuminate any surrounding surface.

44. See Rearick, *op. cit.*, 1980 (note 21), p. 372; and D. Ekserdjian, "The Early El Greco and His Sculptural Sources," in *El Greco's Studio* (note 4), pp. 174-77.

45. For the altarpiece, see W. R. Rearick, "The Life and Works of Jacopo dal Ponte, called Bassano c. 1510-1592," in *Jacopo Bassano*,

της Βενετίας για να μελετήσει τον πίνακα που είχε πρόσφατα τοποθετηθεί εκεί. Ο πίνακας έχει κάθετο σχήμα, αφού αποτελεί τμήμα του αλταριού, και το πάνω τμήμα του ζωντανεύουν τέσσερεις μικροί άγγελοι που απωθούν τα σκοτεινά σύννεφα για να αφήσουν ακτίνες ουράνιου φωτός να πέσουν πάνω στον μικρό Χριστό, περίπου όπως στις αναθεωρημένες Προσκυνήσεις του Γκρέκο. Ωστόσο, η Προσκύνηση του Μπασσάνο εικονίζεται την αυγή και όχι τη νύχτα και οι μορφές του, που μοιάζουν με γλυπτά, είναι στέρεα σχεδιασμένες με προσεκτικές σκιάσεις, σε αντίθεση με τη γραμμική τρεμουλιαστή τεχνοτροπία του Δομήνικου. Ο Γιάκοπο Μπασσάνο ανέπτυξε βεβαίως μια προσωπική τεχνική με σπαστές πινελιές και ειδικεύτηκε στις νυχτερινές σκηνές – μάλιστα το 1577 θεωρήθηκε ο «εφευρέτης της αληθινής ζωγραφικής νυχτερινών σκηνών σε καμβά» – όμως τα χαρακτηριστικά αυτά καρποφόρησαν τη δεκαετία του 1570, όταν ο Γκρέκο είχε πλέον φύγει από τη Βενετία.⁴⁶

Οι προ του 1570 πίνακες του Τισιανού προσφέρουν στον Γκρέκο περισσότερα πρότυπα για την απόδοση της Προσκύνησης των ποιμένων. Κατά τα φαινόμενα, ο Τισιανός είχε να ζωγραφίσει την Προσκύνηση των

was in Venice, and possibly the young Cretan travelled the fifty kilometres north-west of Venice to inspect the newly installed canvas. Being an altarpiece, the painting is in a vertical format, and the upper part is enlivened by four baby angels pushing back dark clouds to let rays of heavenly light descend on the Christ Child, somewhat similar to El Greco's revised *Adorations*. However, Bassano's *Adoration* is shown at dawn instead of night, and his sculptural figures are solidly modelled with careful shading, in contrast to El Greco's flickering linear brushwork. To be sure, Jacopo Bassano did develop a distinctive technique of broken brushwork and did specialize in nocturnes – even being called in 1577 the “inventor of the true painting of night-scenes on canvas” – but these traits came to fruition in the 1570s, after El Greco had left Venice.⁴⁶

Pre-1570 paintings by Titian offer more suggestive models for El Greco's depiction of the Adoration of the Shepherds. Evidently Titian had not done an *Adoration of the Shepherds* since his 1532-1533 version for the Duke of Urbino, which El Greco is likely to have known only through Britto's woodcut, but much (though not all) of his recent work was painted in a darker tonality, and a major altarpiece such as his *Martyrdom of St. Lawrence*, installed in the church of

46. «inventore del vero pingere delle notti in tela»: L. Maruccini, *Il Bassano*, Βενετία, 1577, σελ. 59-60. Γύρω στο 1558, ο Γιάκοπο Μπασσάνο φιλοτέχνησε το σπάνιο θέμα του Ευαγγελισμού των ποιμένων (National Gallery of Art, Ουάσινγκτον) – που υποτίθεται πως είναι νυχτερινή σκηνή, όπως όμως παρατηρεί ο Rearick, αποτελεί «μια τολμηρή προσπάθεια σε μια πυκνή ατμόσφαιρα αυγής» – ο οποίος αντιγράφηκε πολλές φορές στο εργαστήριο του Μπασσάνο, και γύρω στο 1575 από τον ίδιο τον Γιάκοπο ως μια κανονική νυχτερινή σκηνή (Národní Galerie, Πράγα). Επίσης γύρω στο 1575, ο Μπασσάνο άρχισε να απεικονίζει την Προσκύνηση των ποιμένων ως νυχτερινή σκηνή και τον μικρό Χριστό ως τη βασική πηγή φωτός: Rearick, «The Life and Works of Jacopo dal Ponte», ό.π., σελ. 102, 151-152, και ιδίως σσμ. 329 και 141-142 (όπου το Όραμα του Ιωακείμ, περ. 1576-1577, που βρίσκεται στο Corsham Court αποκαλείται «μια από τις πρώτες ολοκληρωμένες νυχτερινές σκηνές της βενετσιάνικης ζωγραφικής»). Στη Ρώμη ο Γκρέκο πιθανόν να είδε τις νυχτερινές σκηνές των Παθών του Γιάκοπο Μπασσάνο, τις οποίες αναφέρει ο Van Mander που βρισκόταν στην πόλη από τα μέσα του 1574 ως τις αρχές του 1576. βλ. σχετικά A. Ballarin, «La vecchiaia di Jacopo Bassano: le fontie la critica», *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXV, 1966-1967, σελ. 192-193, και του ίδιου, «Jacopo Bassano 1573-1580», στο *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, ό.π., σελ. 175 για τη Σταύρωση του Γιάκοπο Μπασσάνο (περ. 1575). βλ. τον κατάλογο του Museu Nacional d'Art de Catalunya, Βαρκελώνη, ό.π., L. A. Vinco da Sessa, σελ. 398, αρ. 55.

c. 1510-1592, exh. cat., Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1993, pp. 120-122; and *ibid.*, L. A. Vinco da Sessa, pp. 375-377, no. 46. 46. «inventore del vero pingere delle notti in tela»: L. Maruccini, *Il Bassano*, Venice, 1577, pp. 59-60. About 1558 Jacopo Bassano had painted the rare subject of the Annunciation to the Shepherds (National Gallery of Art, Washington) – supposedly a night scene, but instead, as Rearick observes, “an adventuresome effort at a dense dawn atmosphere” – which was frequently copied by the Bassano studio, and about 1575 by Jacopo himself as a true night scene (Národní Galerie, Prague). Also about 1575 Jacopo began to show the *Adoration of the Shepherds* as a nocturne and the Christ Child as the major source of light; Rearick, *op. cit.* (note 45), pp. 102, 151-152, especially note 329, and 141-142 (where *Joachim's Vision*, c. 1576-1577, at Corsham Court is called “one of the first complete nocturnes in Venetian painting”). In Rome El Greco possibly saw Jacopo Bassano's night scenes of the Passion, mentioned by Van Mander, who was in the city between mid-1574 and early 1576; for which see A. Ballarin, “La vecchiaia di Jacopo Bassano: le fontie e la critica,” *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXV, 1966-1967, pp. 192-193; and *idem*, “Jacopo Bassano 1573-1580,” in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, 1993 (note 45), p. 175; and for Jacopo Bassano's *Crucifixion*, c. 1575, on slate in the Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, *ibid.*, L. A. Vinco da Sessa, p. 398, no. 55.



15. Γιάκοπο Μπασσάνο, *Η προσκύνηση των ποιμένων*, 1568, λάδι σε καμβά, 249 × 159 εκ., Δημοτικό Μουσείο, Μπασσάνο ντελ Γκράπα.
15. Jacopo Bassano, *The Adoration of the Shepherds*, 1568, oil on canvas, 249 × 159 cm, Museo Civico, Bassano del Grapa.

ποιμένων από την εκδοχή του 1532-1533 για τον Δούκα του Ουρμπίνο, την οποία ο Κρητικός πιθανότατα γνώρισε μόνο μέσω της ξυλογραφίας του Μπρίττο, πολλά όμως (αν και όχι όλα) από τα πρόσφατα έργα του ήταν ζωγραφισμένα σε σκουρότερους τόνους, και ένα μεγάλο έργο για αλτάρι, όπως το *Μαρτύριο του αγίου Λαυρεντίου*, που είχε τοποθετηθεί στην εκκλησία των *Crociferi* (πλέον *Ιησουιτών*) έως και το 1559, είχε εικονιστεί ως μια δραματική νυχτερινή σκηνή.⁴⁷ Μια

the *Crociferi* (now *Gesuiti*) by 1559, was executed as a dramatic nocturne.⁴⁷ A less accessible variation of the altarpiece, which was under way in Titian's studio from 1564, when King Philip II had requested a martyrdom of St. Lawrence for the high altar of his monastery of El Escorial, until 3 December 1567, when the finished canvas was dispatched to Spain, would surely have been even more compelling for the young

47. O Pallucchini, *Da Tiziano a El Greco*, 6.π., σελ. 20, υποστη-

47. Pallucchini, 1981, *op. cit.* (note 24), p. 20, suggests that this altarpiece must have enthralled El Greco.

λιγότερο προσβάσιμη παραλλαγή της εικόνας αυτής, που δουλευόταν στο εργαστήριο του Τισιανού από το 1564, όταν ο βασιλιάς Φίλιππος Β' παρήγγειλε ένα Μαρτύριο του αγίου Λαυρεντίου για το αλτάρι του μοναστηριού του στο Εσκοριάλ, έως τις 3 Δεκεμβρίου του 1567, όταν ο ολοκληρωμένος καμβάς στάλθηκε στην Ισπανία, θα ήταν σίγουρα ακόμα πιο ελκυστική για τον νεαρό Θεοτοκόπουλο [εικ. 16].⁴⁸ Ο Τισιανός για την εκδοχή του Εσκοριάλ είχε βασιστεί άμεσα στον Άγιο Λαυρέντιο των *Crociferi*, ωστόσο ξαναδούλεψε προσεκτικά τις περισσότερες λεπτομέρειες, περιορίζοντας το βάθος στα όρια του αρχιτεκτονικού σκηηνικού και ωθώντας τις μορφές σε μια πλευρική, σαρωτική κίνηση στο πρώτο επίπεδο του καμβά. Η συναισθηματική ένταση έχει επίσης αυξηθεί πολύ: οι μορφές κινούνται: ξέφρενα και έχουν αναστατωμένα μάτια, το χρώμα έχει έντονες λάμψεις πράσινου, κόκκινου και μπλε, ενώ οι λάμψεις της φωτιάς κάτω από τη σχάρα, από τους πυρσούς και το μισοφέγγαρο κινούνται: σπασμωδικά και ταραγμένα. Εάν πράγματι ο Γκρέκο είχε εγκατασταθεί στη Βενετία πριν από τα τέλη του 1567 και είχε πρόσβαση στο εργαστήριο του Τισιανού (όπως αφήνει να εννοηθεί η επιστολή του Τζούλιο Κλόβιο το 1570), ασφαλώς θα γνώριζε καλά αυτόν τον πίνακα. Όποια και να ήταν ακριβώς η σχέση μεταξύ του Έλληνα μετανάστη και του παγκοσμίως αναγνωρισμένου δασκάλου, οι πίνακες του Γκρέκο – μεταξύ αυτών και οι *Προσκυνήσεις των ποιμένων* – αποτελούν επαρκή μαρτυρία για το βαθύ και αμείωτο ενδιαφέρον του για το έργο εκείνο που ο Charles Hope υποστηρίζει πως είναι: «ίσως το μεγαλύτερο αριστούργημα των τελευταίων χρόνων του Τισιανού και η συναρπαστικότερη νυχτερινή σκηνή ολόκληρης της σταδιοδρομίας του».⁴⁹

ρίζει ότι αυτό το έργο για αλτάρι θα πρέπει να σαγήνευσε τον Γκρέκο.

48. Wethey, *The Paintings of Titian*, ό.π., τόμ. I, σελ. 140-141, αρ. 115, και τόμ. III, Addenda, σελ. 263; *Tiziano*, Κατάλογος έκθεσης, επιμ. M. Falomir, Μαδρίτη, Museo Nacional del Prado, 2003, σελ. 280-281, αρ. 57; C. García-Frías Checa / E. Rodríguez-Arana Muñoz, *Tiziano y el Martirio de San Lorenzo de El Escorial, Consideraciones histórico-artísticas y técnicas tras su restauración*, Μαδρίτη, 2003.

49. C. Hope, *Titian*, Λονδίνο, 1980, σελ. 147. Ο Wethey, *El Greco and His School*, ό.π., τόμ. I, σελ. 26-27, απομονώνει τον Άγιο Λαυρέντιο του Εσκοριάλ ως μια νυχτερινή σκηνή που άσκησε επιρροή στον Γκρέκο, χωρίς όμως να το σχολιάσει

Theotokopoulos [fig. 16].⁴⁸ Titian had directly based the Escorial version on his *Crociferi Saint Lawrence*, but he thoroughly reworked most details, reducing the recession into the architectural setting, and forcing the figures into an agitated lateral sweep across the front of the canvas. The emotional intensity was also greatly increased: the figures with frantic gestures and excited eyes; the colour with brilliant flashes of green, red and blue; and the fitful and restless mobility of the light of the fire beneath the gridiron and from the torches and crescent moon. If El Greco had indeed settled in Venice by late 1567 and had had access to Titian's studio (as Giulio Clovio's 1570 letter implies), he would surely have known the painting well. Whatever the exact relationship between the Greek emigrant and the universally revered master, El Greco's own paintings – including his various *Adorations of the Shepherds* – sufficiently testify to his deep and abiding interest in what Charles Hope has called “arguably the supreme masterpiece of Titian's last years and the most exciting night scene of his entire career.”⁴⁹

With knowledge of Titian's *St. Lawrence*, El Greco would have found Venetian sanction for the practice of executing copies, and, if changes were to be made in a copy, for undertaking them during the course of the execution of the painting itself.⁵⁰ Recent radiography

48. Wethey, *op. cit.* (note 20), vol. I, pp. 140-41, no. 115, vol. III, Addenda, p. 263; *Tiziano*, exh. cat., ed. by M. Falomir, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2003, pp. 280-81, no. 57; C. García-Frías Checa and E. Rodríguez-Arana Muñoz, *Tiziano y el Martirio de San Lorenzo de El Escorial, Consideraciones histórico-artísticas y técnicas tras su restauración*, Madrid, 2003.

49. C. Hope, *Titian*, London, 1980, p. 147. Wethey, *op. cit.* (note 11), I, 1962, pp. 26-27, singles out the Escorial *Saint Lawrence* as an influential night scene for El Greco, but does not comment further. Hadjinicolaou, *op. cit.* (note 4), p. 264 ff. claims that El Greco's Heraklion *Baptism* is “the most important pictorial proof of [El Greco's] attachment to Titian.” (p. 270) As early as 1930, E. Waterhouse, *op. cit.* (note 40) had perceptively summed up the situation: “There is no reason for doubting Clovio's statement that Greco had been a pupil of Titian before his arrival in Rome in 1569-70, though it has often been asserted that Tintoretto was more probably his teacher. Such a view, however, is both superficial and inept.”

50. On 26 October 1568 Titian wrote to Philip II, saying that he had shipped to Spain a variant of another earlier (c. 1516) and celebrated painting, his *Tribute Money* (National Gallery, London), although in this instance he did not first copy the previous version. Wethey, *op. cit.* (note 20), I, pp. 164-65, no. 148; *Titian*, exh. cat., London, National Gallery, 2003, pp. 156-57, no. 32 (entry by N. Penny).

Ερχόμενος σε επαφή με τον Άγιο Λαυρέντιο του Τισιανού, ο Γκρέκο θα διαπίστωσε ότι και στη Βενετία ήταν αποδεκτή η πρακτική της δημιουργίας αντιγράφων, και ότι όσες αλλαγές έπρεπε να γίνουν στο αντίγραφο πραγματοποιούνταν κατά τη διάρκεια της παραγωγής του.⁵⁰ Μια πρόσφατη ακτινογραφία του Αγίου Λαυρεντίου του Εσκοριάλ πράγματι αποκαλύπτει ότι ο Τισιανός είχε ξεκινήσει αντιγράφοντας πιστά τη σύνθεση της παλαιότερης εκδοχής (των *Crociferi*) και έπειτα έκανε σημαντικές μετατροπές στις επόμενες επιστρώσεις και εξακολούθησε να κάνει αλλαγές μέχρι και την ολοκλήρωση του πίνακα – ακριβώς όπως έκανε ο Γκρέκο με την *Προσκύνηση του Κίνγκστον* [εικ. 17].⁵¹

Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του δεύτερου Αγίου Λαυρεντίου του Τισιανού είναι ο τρόπος με τον οποίο οι αμέτρητοι χρωματικοί λεκέδες και οι πινελιές ζωντανεύουν την επιφάνεια του πίνακα και σε κάποια σημεία του προσδίδουν μια ζωηράδα που είναι σχεδόν, αλλά όχι εντελώς, ανεξάρτητη από τα αναπαριστώμενα αντικείμενα. Όσον αφορά την τεχνική και την ψευδαίσθηση, αυτά τα δεξιοτεχνικά τεχνάσματα είναι πιο εμφανή απ' ό,τι στην παλαιότερη εκδοχή του Τισιανού, και όχι μόνο οφείλονται στο γεγονός ότι ο Άγιος Λαυρέντιος του Εσκοριάλ φιλοτεχνήθηκε σε καμβά και όχι σε ξύλο (όπως η παλαιότερη εκδοχή), αλλά αντιπροσωπεύουν παραδειγματικά την τεχνοτροπία της ωριμότη-



16. Τισιανός, Το μαρτύριο του αγίου Λαυρεντίου, 1564–1567, λάδι σε καμβά, 440 × 320 cm, Εσκοριάλ, Iglesia Vieja.

16. Titian, *The Martyrdom of St. Lawrence*, 1564–1567, oil on canvas, 440 × 320 cm, El Escorial, Iglesia Vieja.

περαιτέρω. Ο Παδjinicolaou, «The Iraklion Baptism of Christ», ό.π., σελ. 264, ισχυρίζεται ότι η Βάπτισμα του Ηρακλείου του Γκρέκο είναι «η σημαντικότερη απόδειξη στο επίπεδο της εικόνας της στενής σχέσης του Γκρέκο με τον Τισιανό» (σελ. 270). Ήδη από το 1930, ο E. Waterhouse, «El Greco's Italian Period», ό.π., είχε συνάψισε την κατάσταση με οξυδέρκεια: «Δεν έχουμε λόγο να αμφισβητήσουμε τη δήλωση του Κλόβιο ότι ο Γκρέκο ήταν μαθητής του Τισιανού πριν την άφιξή του στη Ρώμη το 1569-70, παρόλο που συχνά υποστηρίζεται ότι το πιθανότερο είναι δάσκαλός του να ήταν ο Τιντορέττο. Αυτή η άποψη, ωστόσο, είναι επιπόλαιη και παράλογη».

50. Στις 26 Οκτωβρίου 1568 ο Τισιανό έγραψε στον Φίλιππο Β', λέγοντας ότι είχε στείλει στην Ισπανία μια παραλλαγή ενός άλλου, παλαιότερου (περ. 1516) και φθισμένου πίνακα, του *Ta Kaiseris Kaisari* (National Gallery, Λονδίνο), αν και σε αυτήν την περίπτωση δεν αντέγραψε πρώτα την προηγούμενη εκδοχή. Βλ. Wethey, *The Paintings of Titian*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 164-165, αρ. 148. *Titian*, Κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο, National Gallery, 2003, σελ. 156-157, αρ. 32 (σχήμα του N. Penny).

51. Checa / Rodríguez-Arana Muñoz, *Titiano y el Martirio de San Lorenzo*, ό.π., σελ. 26, 89.

of the Escorial's *St. Lawrence* indeed reveals that Titian had started by closely repeating the composition of his earlier (*Crociferi*) version, and then proceeded to introduce significant alterations in the subsequent paint layers, and continued to make changes until the painting was finished – just as El Greco did in the *Kingston Adoration* [fig. 17].⁵¹

A distinctive feature of Titian's second *Saint Lawrence* is the way the myriad smudges and flicks of pigment animate the surface of the painting, and at times give it a vibrancy almost, but not quite, independent of the objects represented. Technically and illusionistically, these virtuoso effects are more pronounced

51. Checa / Rodríguez-Arana Muñoz, *op. cit.* (note 48), pp. 26, 89.

τας του καλλιτέχνη. Οι πρώιμες ελαιογραφίες του Γκρέκο της Προσκύνησης των ποιμένων (σε διαφορετικά υλικά) αποκαλύπτουν μιαν ανάλογη παλέτα κόκκινου, μπλε, ώχρας και πράσινου, που περιβάλλονται από μια καφετί-μαύρη σκιά, και ανάλογο, αλλά συγχρόνως και διαφορετικό, χειρισμό του χρώματος. Ζωντανή και τελικά εξίσου προσωπική, η τεχνική του Γκρέκο άρχισε έτσι να ενσωματώνει κάποια από τα χαρακτηριστικά που επρόκειτο να χαρακτηρίσουν την τεχνοτροπία της ωριμότητάς του, μεταξύ άλλων τη συχνή απεικόνιση τρεμουλιαστού φωτός που αντανακλάται σε διάφορες επιφάνειες.

Το μεγάλο αυτό έργο του Τσιανού για το αλτάρι της εκκλησίας των Crociferi απεικονίζει επίσης τη σύγκρουση του φωτός με το σκότος και από μια πνευματική οπτική. Ο David Rosand έχει υποστηρίξει πειστικά ότι μια βασική γραμματειακή πηγή θα πρέπει να ήταν η *Legenda Aurea* του Jacobus de Voragine, και συγκεκριμένα οι ωραίοι εκείνοι στίχοι που αποδίδονται στον ίδιο τον άγιο Λαυρέντιο: «*Mea nox obscurum non habet, sed omnia in luce clarescunt*» («Η νύχτα μου δεν έχει σκοτάδι, όλα αστράφτουν στο φως»).⁵² Ασφαλώς, ο Γκρέκο γνώριζε και τη χρηστική επιτομή του Jacobus de Voragine με ιστορίες αγίων και επιλεγμένα βιβλικά επεισόδια (που γνώρισε πολλές ανατυπώσεις, στα λατινικά και στα ιταλικά, στη Βενετία του 16ου αιώνα), και μάλιστα φαίνεται να την έχει χρησιμοποιήσει για την Προσκύνηση του Κίνγκστον. Το κείμενο του Jacobus για την ημέρα των Χριστουγέννων (25 Δεκεμβρίου) αναφέρει ότι η θαυματουργή γέννηση του Χριστού αποκαλύφθηκε σε πέντε κατηγορίες όντων: «σε κάθε τάξη πλασμάτων, από τις πέτρες που είναι στη βάση της δημιουργίας έως τους αγγέλους που βρίσκονται στην κορυφή». Μετά τις πέτρες βρίσκονται τα φυτά και τα δέντρα, ύστερα τα ζώα («τώρα το βόδι κι ο γάιδαρος σαν από θαύμα αναγνώρισαν τον Κύριο, γονάτισαν μπροστά του και τον προσκύνησαν»), έπειτα οι άνθρωποι και, τέλος, οι άγγελοι.⁵³ Κατά μήκος του κάθετου άξονα της Προσκύνησης του Κίνγκστον,

than in Titian's earlier version, and not only reflect the fact that the Escorial *Saint Lawrence* was executed on canvas rather than panel (as was the earlier version), but also exemplify the artist's more mature manner of painting. El Greco's fledgling oil paintings of the *Adoration of the Shepherds* (on various supports) reveal a related palette of red, blue, ochre and green, engulfed in brownish-black shadow, and an analogous, but also different, handling of paint. Animated and eventually just as personal, El Greco's technique of painting thus began to embrace some of the characteristics that would distinguish his mature manner, including the widespread representation of flickering lights reverberating off various surfaces.

Titian's great altarpiece also implies a conflict of light and darkness in a spiritual sense. David Rosand has convincingly claimed that a major literary source must have been Jacobus de Voragine's *Legenda Aurea*, in particular the beautiful lines said to have come from St. Lawrence himself: "*Mea nox obscurum non habet, sed omnia in luce clarescunt (My night bath no darkness. All things shine with light!)*".⁵² Undoubtedly, El Greco also knew Jacobus de Voragine's useful compendium of stories about saints and selected biblical events (which was frequently reprinted in Latin and in Italian in Venice during the sixteenth century), and he even appears to have applied it to his Kingston *Adoration*. Jacobus's text for Christmas Day (25 December) thus proclaims that Christ's miraculous birth was revealed to five categories of being: "*to every class of creatures, from the stones, which are at the bottom of the scale of creation, to the angels, who are at the summit.*" After the stones are the plants and trees, then the animals ("*Now the ox and the ass, miraculously recognizing the Lord, knelt before Him and adored Him*"), then men, and lastly the angels.⁵³ Along the vertical axis of the Kingston *Adoration*, El Greco appears thus to have assembled a related hierarchy of the revelation's recipients.

As we have seen, El Greco's culminating witnesses,

52. Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea*, επιμ. T. Craesse, Όσναμπρουκ, 1969, (3η έκδ. 1890, Λειψία), σελ. 492; Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, επιμ. G. Ryan / H. Ripperger, Νέα Υόρκη, Λονδίνο και Τορόντο, 1941, σελ. 441; D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, Ντβ Χέιβεν και Λονδίνο, 1982, σελ. 71-72.

53. Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, ό.π., σελ. 48-50.

52. Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea*, ed. T. Craesse, Osnabrück, 1969, (3rd ed. 1890, Leipzig), p. 492; Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, trans. G. Ryan / H. Ripperger, New York, London and Toronto, 1941, p. 441; D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven and London, 1982, pp. 71-2.

53. Jacobus de Voragine, *op. cit.* (note 52), pp. 48-50.

ο Γκρέκο δείχνει να έχει συγκροτήσει μια ανάλογη ιεραρχία των αποδεκτών της αποκάλυψης.

Όπως είδαμε, οι επουράνιοι μάρτυρες του Θεοτοκόπουλου, τα αθλητικά χερουβείμ, σηματοδοτούν μια εντυπωσιακή απομάκρυνση από τους γαλήνιους χορωδούς της Προσκύνησης της Μόδενας, όμως και εδώ πηγή έμπνευσης θα μπορούσε να είναι το *Μαρτύριο του Αγίου Λαυρεντίου του Τισιανού*, αφού στη δεύτερη εκδοχή του (όχι όμως στην πρώτη), εμφανίζονται μικροί άγγελοι στο επάνω τμήμα. Σε μια Προσκύνηση των ποιμένων, το εκστατικό όραμα απεικονίζει ένα συναρπαστικό χωριό του Κατά Λουκάν (β', 13-14): «καὶ ἐξαίφνης ἐγένετο σὺν τῷ ἀγγέλῳ πλῆθος στρατιᾶς οὐρανοῦ αἰνοῦντων τὸν Θεὸν καὶ λεγόντων· Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία». Ο Λουκάς λέει ρητά ότι οι άγγελοι έφυγαν πριν οι βοσκοί πάρουν το δρόμο για τη Βηθλεέμ, ήδη όμως την εποχή του Γκρέκο η προσθήκη υπερφυσικών όντων πάνω από το στάβλο είχε μακρά εικονογραφική παράδοση. Σπάνια, ωστόσο, παριστάνονται οι άγγελοι σε τέτοια εκστατική κατάσταση.⁵⁴

Μια τελευταία λεπτομέρεια που εμφανίζεται και στις δύο εκδοχές του Αγίου Λαυρεντίου του Τισιανού και που σίγουρα απασχόλησε τον Γκρέκο είναι ο νεαρός με τη γυμνή πλάτη κάτω αριστερά που κρατά έναν δαυλό και μοιάζει να φυσά τις φλόγες. Στη Ρώμη, τη δεκαετία του 1570, ο Κρητικός επιβεβαίωσε πόσο τον γοήτευσε αυτό το θέμα, ζωγραφίζοντας τελικά μια σειρά καμβάδων που εικονίζουν ένα αγόρι να φυσάει ένα κάρβουνο για να ανάψει ένα κερί. Όπως έδειξε ο Jan Bialostocki, τα έργα αυτά δεν είναι απλώς καθημερινές σκηνές, αλλά και αναφορές σε ένα κλασικό κείμενο του Πλίνιου του Πρεσβύτερου.⁵⁵ Ο Λατίνος συγγραφέας του 1ου αιώνα είχε επαινέσει ένα έργο του αρχαίου Έλληνα καλλιτέχνη Αντίφιλου της Αλεξάνδρειας, που έδειχνε ένα αγόρι να φυσά μια φωτιά



17. Γκρέκο, Η προσκύνηση των ποιμένων, περ. 1567, Κινγκστον, Agnes Etherington Art Centre, δωρεά των Isabel και Alfred Bader 1991.

17. Greco, *The Adoration of the Shepherds*, c. 1567, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, gift of Isabel and Alfred Bader 1991.

the sportive cherubs, mark a dramatic departure from the sedate choristers in the Modena *Adoration*, but here too Titian's *Martyrdom of St. Lawrence* could have provided inspiration, for in his second version (but not the first) baby angels also appear at the top. In an *Adoration of the Shepherds*, the ecstatic apparition illustrates the stirring passage from Luke's gospel (2: 13-14): "And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host praising God and saying, *Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men.*" Luke specifically says that the angels departed before the shepherds left for Bethlehem, but by El Greco's time a longstanding visual tradition routinely added the supernatural beings above the rustic stable. Rarely, however, were the angels depicted so ecstatically.⁵⁴

54. Οι μικροί άγγελοι στον Ευαγγελισμό του Τριπτυχού της Μόδενας επιδεικνύουν παρόμοια ακροβατική ευελιξία. Βασίζονται άμεσα στο χαρακτηριστικό του Καρόλλο στο πρότυπο του χαμένου Ευαγγελισμού του Τισιανού του 1536, όπου η κορμαρχία των ουράνιων μορφών ασφαλώς και σχετίζεται με το όνομα της εκκλησίας –Santa Maria degli Angeli– για την οποία είχε γίνει αρχικά η παραγγελία της εικόνας.

55. J. Bialostocki. «Puer Sufflans Ignes», *Arte in Europa, Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Edoardo Arslan*, 2 τόμ., Μιλάνο, 1966, τόμ. 1, σελ. 592.

54. The child angels in the Modena Triptych's *Annunciation* dis-

και το φως να αντανακλάται πάνω στο πρόσωπό του και στους τοίχους του δωματίου.⁵⁶ Σήμερα γίνεται ευρέως δεκτό ότι οι πίνακες του Γκρέκο με το παιδί που προσπαθεί να ανάψει ένα κεριό μιμούνται το χαμένο έργο του Αντίφιλου – ίσως χάρη στις ελληνικές ρίζες του καλλιτέχνη και στη σχέση του με τον Φούλβιο Ορσίνι, τον λόγιο βιβλιοθηκάρη της οικογένειας Φαρνέζε και κάτοχο αρκετών αντιγράφων της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου. Δεν έχει τονιστεί, ωστόσο, το γεγονός ότι πριν μετακομίσει στη Ρώμη, ο Γκρέκο είχε ήδη ασχοληθεί με την παράσταση της αντανάκλασης του φωτός σε διάφορες επιφάνειες, μεταξύ άλλων και σε πρόσωπα, και ιδίως το γεγονός ότι γι' αυτόν αποτελούσε συστατικό στοιχείο των νυχτερινών Προσκύνησεων των ποιμένων.⁵⁷ Απαρατήρητο έχει περάσει και το γεγονός ότι το ίδιο απόσπασμα του Πλίνιου ώθησε τον Βιντσέντσο Μποργκίνι, τον καλλιερχημένο ηγούμενο των Innocenti στη Φλωρεντία να γράψει στον Τζόρτζιο Βαζάρι το 1564, δηλώνοντας με ενθουσιασμό ότι το αρχαίο ελληνικό έργο είναι ακριβώς σαν την Προσκύνηση των ποιμένων του παραλήπτη της επιστολής στο Camaldoli.⁵⁸ Δεν υπάρχει πιθανόν τρόπος να βεβαιωθούμε αν ο Βαζάρι ανέφερε το απόσπασμα του Πλίνιου στον Τισιανό, όταν λιγότερο από δύο χρόνια αργότερα επισκέφτηκε τον Βενετσιάνο καλλιτέχνη και σίγουρα είδε το ημιτελές Μαρτύριο του Αγίου Λαυρεντίου για το Εσχοριόλ.⁵⁹ ούτε αν έπειτα τα λόγια του μεταφέρθηκαν στον Γκρέκο. Μπορούμε ωστόσο να πούμε με βεβαιότητα ότι εκείνη την εποχή το απόσπασμα του Πλίνιου δεν είχε συνδεθεί μόνο

One last detail in both versions of Titian's *St. Lawrence* would surely have intrigued El Greco, and that is the barebacked youth at the lower left who holds a torch and appears to be blowing on the flames. In Rome in the 1570s, El Greco confirmed his fascination with this theme by painting what was to become a series of canvases featuring a boy blowing on an ember to light a candle. As Jan Bialostocki pointed out, these paintings are not just everyday scenes but also evocations of a classical text from Pliny the Elder.⁵⁵ The first-century Latin author had acclaimed a painting by the ancient Greek artist Antiphilus of Alexandria of a boy blowing on a fire and the light reflected on his face and the walls of the room.⁵⁶ El Greco's paintings of the *Soplón* are now widely accepted as emulations of Antiphilus's lost painting – perhaps prompted by the artist's own Greek roots and by his association with Fulvio Orsini, the Farnese family's learned librarian and owner of several copies of Pliny's *Natural History*. It has not been stressed, however, that before moving to Rome El Greco had already preoccupied himself with showing light reflected off various surfaces, including faces, and, in particular, that for him it was an essential component of nocturnal *Adorations of the Shepherds*.⁵⁷ Nor does it seem to have been noticed that Pliny's same passage had provoked Vincenzo Borghini, the cultivated prior of the Innocenti in Florence, to write to Giorgio Vasari in 1564 to exclaim that the ancient Greek painting was just like his correspondent's *Adoration of the Shepherds* at Camaldoli.⁵⁸ There is probably no way of knowing for certain

56. Pliny the Elder, *Natural History* (έκδ. Loeb), 10 τόμ., Καμπριτζ Μασ. και Λονδίνο, 1938-1962, τόμ. 9: 138, σελ. 361, 363.

57. D. McTavish, στο *From Raphael to Carracci, The Art of Papal Rome*, Κατάλογος έκθεσης, National Gallery of Canada, Οτάβα, 2009, σελ. 304.

58. K. και H.-W. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 τόμ., Μόναχο και Βερολίνο, 1923-1940, τόμ. II, σελ. 101, επιστολή με ημερομηνία 14 Αυγούστου 1564: «Scrivo Plinio (eccovi la dottrina in campo), che fu molto celebrato dun' pittore un fanciullo che soffiava nel fuoco, che quello splendore gli ribatteva nella bocca et per certi murj della casa, come la vostra note di Camaldoli [...]». Και αυτός ο παλαιότερος πίνακας (1538), η νυχτερινή Προσκύνηση του Βαζάρι, σφείλει πολλά στο όραμα της αγίας Μπρεγκίας.

59. Vasari Milanese, VII, σ. 457: «[Ο Τισιανός] ha in casa l'infrascritte abbozzate e cominciate: Il martirio di San Lorenzo simile al sopra detto, il quale disegna mandare al re Catolico [...]». Ο Βαζάρι βρισκόταν στη Βενετία τον Μάιο του 1566.

play a similar acrobatic agility. They are directly based on Caraglio's engraving after Titian's lost *Annunciation* of 1536, where the prominence of the heavenly figures was surely related to the dedication of the church – Santa Maria degli Angeli – for which the altarpiece was originally commissioned.

55. J. Bialostocki, "Puer Sofflans Ignem," *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Edoardo Arslan*, 2 vols., Milan, 1966, I, p. 592.

56. Pliny the Elder, *Natural History* (Loeb ed.), 10 vols., Cambridge Mass., and London, 1938-1962, 9: 138, pp. 361, 363.

57. D. McTavish in *From Raphael to Carracci, The Art of Papal Rome*, exh. cat., National Gallery of Canada, Ottawa, 2009, p. 304.

58. K. and H.-W. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasari*, 3 vols., Munich/Berlin, 1923-40, II, p. 101, letter dated 14 August 1564: "Scrivo Plinio (eccovi la dottrina in campo), che fu molto celebrato dun' pittore un fanciullo che soffiava nel fuoco, che quello splendore gli ribatteva nella bocca et per certi murj della

με το θέμα του αγοριού που ανάβει ένα κερί, αλλά στην πραγματικότητα συνδεόταν και με τη νυχτερινή Προσκύνηση των ποιμένων.

Πότε ζωγραφίστηκε ο πίνακας του Κίνγκστον; Είδαμε ότι αναγκαστικά έπεται χρονολογικά του Τριπτύχου της Μόδενας και είναι πιθανόν να δουλεύτηκε στη Βενετία ανάμεσα στο 1567/68 και το 1570. Η περίοδος αυτή επομένως μας δίνει μια χρονολογία για την έναρξη της φιλοτέχνησής του, όχι όμως και για την ολοκλήρωσή του, αφού ο πίνακας δουλεύτηκε και πάλι μερικά χρόνια αργότερα. Ο Robert Simon ήταν ο πρώτος που παρατήρησε ότι κατά μήκος του δεξιού πλαισίου της Προσκύνησης των ποιμένων του Σαν Ντιέγκο απεικονίζονται αναμφίβολα οι οχυρώσεις στην πλαγιά του λόφου και η περίφημη γέφυρα στο Αλκάνταρα Τολέδο, που ήταν γνωστές, αφού εικονίζονταν με παρόμοιο τρόπο στην Άποψη του Τολέδο του Γκρέκο, η οποία χρονολογείται περίπου το 1597-99 και βρίσκεται στο Metropolitan Museum of Art.⁶⁰ Μια προσεκτική εξέταση του πίνακα του Κίνγκστον μας αποκαλύπτει την ίδια σειρά κτηρίων και το ίδιο τμήμα της γέφυρας που έχουν τοποθετηθεί στο αριστερό άκρο πίσω από τη γυναίκα φιγούρα που συνομιλεί. Είναι πολύ πιθανόν, λοιπόν, ο Γκρέκο να ξεκίνησε τον πίνακα του Κίνγκστον στη Βενετία, να τον κράτησε και τελικά να τον πήρε μαζί του στο Τολέδο, όπου τον ξαναδούλεψε.⁶¹ Ο ίδιος ο πίνακας ταιριάζει με ένα χαρακτηριστικό της μεθόδου εργασίας του που υπογράμμισε και ο Ισπανός αυτόπτης μάρτυρας Φρανθίσκο Πατσέκο (Francisco Pacheco): «Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez [...]».⁶²

Προσθέτοντας αυτήν τη διακριτική τοπογραφική αναφορά, ο Γκρέκο συνέδεσε την Προσκύνηση ακόμα στενότερα με την προσωπική του κατάσταση, αν και είναι αλήθεια ότι περιστασιακά περιελάμβανε απόψεις του Τολέδο και σε δημόσιες παραγγελίες. Ωστόσο δεν υπάρχει σχεδόν καμία αμφιβολία ότι προσκολλήθηκε ολοένα και περισσότερο στο βιβλι-

whether Vasari mentioned Pliny's passage to Titian when, less than two years later, he visited the Venetian artist and specifically saw the unfinished *Martyrdom of Saint Lawrence* for the Escorial,⁵⁹ and then whether the remark was passed on to El Greco. It can be said with assurance, however, that at the time Pliny's passage was associated with more than just the subject of a boy lighting a candle, and that in fact it had been connected with a nocturnal Adoration of the Shepherds.

When was the Kingston panel painted? We have seen that the Kingston *Adoration* must follow in date the *Modena Triptych*, and that it was likely to have been done in Venice between 1567/68 and 1570. Or that period provides a date for the beginning of its execution, but not for its completion, as the panel was worked on again some years later. Robert Simon was the first to observe that along the right-hand border of the *Adoration of the Shepherds* in San Diego there is an unmistakable depiction of the fortifications descending the hill and the famous Alcántara bridge in Toledo, best known from their similar appearance in El Greco's *View of Toledo* of c. 1597-99 in the Metropolitan Museum of Art.⁶⁰ On close scrutiny, the Kingston panel reveals the same chain of buildings and part of the same bridge inserted at the extreme right behind the conversing female figure. It seems most likely, then, that El Greco started the Kingston panel in Venice, kept it in his possession, and eventually took it with him to Toledo, where he took it up again and worked on it once more.⁶¹ As such, the panel conforms to a characteristic of his working method that was emphasized by the Spanish eye-witness Francisco Pacheco: "*Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez . . .*"⁶²

casa, come la vostra notte di Camaldolj ..." An early painting (1538), Vasari's nocturnal *Adoration* was also much indebted to Saint Bridget's vision.

59. Vasari Milanese, VII, p. 457: "[Titian] ha in casa l'infrascritte abbozzate e cominciate Il martirio di San Lorenzo simile al sopradetto, il quale disegna mandare al re Catolico . . ." Vasari was in Venice in May 1566.

60. Simon, *op. cit.* (note 12), pp. 67-72.

61. While the earlier history of the Kingston panel is not known, it is relevant in this context that the Heraklion *Baptism* was found in Spain.

62. F. Pacheco, *Arte de la Pintura* (Seville, 1649), ed. F. J. Sanchez Canton, 2 vols., Madrid, 1956, II, p. 79 (Book III, Chapter V).

60. Simon, *Important Old Master Paintings*, ό.π., σελ. 67-72.

61. Αν και η προϊστορία του πίνακα του Κίνγκστον δεν είναι γνωστή, έχει σημασία σε αυτό το πλαίσιο το γεγονός ότι η Βάπτισή του Ηρακλείου βρέθηκε στην Ισπανία.

62. F. Pacheco, *Arte de la Pintura* (Σεβίλλη, 1649), επιμ. F. J. Sanchez Canton, 2 τόμ., Μαδρίτη, 1956, τόμ. II, σελ. 79 (Βιβλίο III, Κεφάλαιο V).



18. Γκρέκο, *Η προσκύνηση των ποιμένων*, περ. 1612–1614, λάδι σε καμβά, 319 × 180 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο του Πράδο.

18. Greco, *The Adoration of the Shepherds*, c. 1612–1614, oil on canvas, 319 × 180 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

κό θέμα, το οποίο έφερε μαζί του ερχόμενος από την Κρήτη στην Ιταλία, και στη συνέχεια έμαθε να το εικονίζει ως νυχτερινή σκηνή με αναφορά κυρίως στη βενετσιάνικη τέχνη – και ιδίως στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τη σύνθεση, το χρώμα και το πινέλο ο Τισιανός. Στην Ισπανία συνέχισε να εμπλουτίζει τη βαθιά προσωπική του απόδοση της Προσκύνησης των ποιμένων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον πίνακα που ζωγράφησε για να τοποθετηθεί πάνω από τον τάφο του [εικ. 18].

By adding this discreet topographical reference, El Greco connected the *Adoration* more closely to his personal situation, though it is true that he occasionally included views of Toledo in public commissions as well. There can be little doubt, however, that he had become increasingly attached to the biblical subject he had fastened on to when he moved from Crete to Italy, and then had learned to depict as a nocturne with reference mostly to Venetian art – to Titian's composition, colour and paint handling in particular. In Spain, he continued to enrich his deeply personal interpretation of the *Adoration of the Shepherds*, most tellingly in the very altarpiece he painted to hang above his own tomb [fig. 18].